الهيئة القومية للبحث العلمي

الدراما الاشتراكية

دراسة لانبثاقها وتطورها في مصر

الدكتور كمال عيد

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

الدّراما الاشتراكيّة

محسن ابو يوسف الدويشي

الطبعة الاولى — بيروت ١٩٨٣

حقوق الطبع محفوظة لمعهد الانماء العربي

الدراما الاشتراكية

دراسة لانبثاقها وتطورها في مصر

الدكتور كمال عيد

الهيئة القومية للبحث العلمي

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

طرابلس

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

مَعهَد الإنماء العَربي
ص.ب ١٤/٥٣٠٠
بيروت

الهيئة القومية للبحث العلمي
ص.ب ٨٠٠٤ ـ طرابلس
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية

المقدّمة

المسرح . . هو المتنفس للكلمة والمنولوج والديالوج والحوار المسرحي الذي نُطلق عليه (الأدب الدرامي) . والمسارح بعروضها المختلفة في دولة ما . تعكس بالضرورة موقف الأدب الدرامي فيها .

وجمهورية مصر العربية لم تعرف الأبنية المسرحية الا حديثاً . فأقدم المسارح القائمة اليوم فيها هو مسرح سيد درويش (محمد علي سابقاً) ، ويرجع تاريخ إنشائه الى عام ١٩١٠ م . وكذلك مسرح (حديقة الأزبكية) في العاصمة القاهرة الذي أُنشىء عام ١٩٢٢ م . كما أن أقدم فرقة مسرحية حكومية ـ وهو ما يمثل بداية اهتمام الدولة بفن التمثيل وفنون المسرح ـ كُونت عام ١٩٣٥ م . باسم (الفرقة القومية المصرية) ، التي افتتحت باكورة انتاجها بمسرحية (أهل الكهف) للكاتب العربي المصري توفيق الحكيم .

هذا المدخل في تفصيل بناء الدور المسرحية والتعرّض لفترة بدء النشاط المسرحي الحكومي يقودنا الى أن الأدب الدرامي المصري ـ رغم وجود سوابق تشهد على وجوده ـ ليس طويل الباع ، بسبب قِصر الفترة التي اجتازها في طريق تطوره ومحاولات تجديده . وقلّة عدد المسارح في النصف الأول من القرن العشرين هي أيضاً من الأسباب التي جعلت تطور الدراما المصرية محدوداً . كما أنّ الاتجاه للمترجمات والمقتبسات لم يكن يساعد الدراما على وجه التأكيد لأن

تأخذ دورها الطبيعي في النحو، شأنها شأن أي كائن آخر محتوم عليه السير في دورة التطور والتقدم.

ويحاول هذا الكتاب أن يقتفي أثر تطور الدراما والأدب الدرامي منذ انبثاق الثورة العربية المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م، على اعتبار أن هذه الثورة قد أطلقت مع انطلاقها خيال جيل جديد من الكُتّاب المسرحيين، كما كان لتأثيرها القوي على الأدب والمجتمع قيام فرقة مسرحية أو أكثر، وهو ما يمثل علامة طريق بالنسبة للدراما متمثلة في الكُتّاب الجدد، وفي المسرح ممثلاً في مولد فرق مسرحية مختلفة الطابع والمنهج.

ويمتد البحث من عام ١٩٥٢ م حتى عام ١٩٦٤ م لتحديد معالم على الطريق أثرت في طريق الدراما المصرية وسيرها. وأهم هذه المعالم هي انبثاق بذور الدراما الاشتراكية في مجتمع أفريقي حررته ثورة مصرية أطاحت بقوى استعمارٍ بريطاني أثّر بطبيعة الحال في حياة مصر، وفي نظم تعليمها وفكرها وثقافتها وآدابها ومسرحها منذ عام ١٨٨٢ م تاريخ الاحتلال البريطاني لها. ثم ظهور محاولات لوضع قضايا الفلاح والعامل على خشبات المسارح في مزاحمة لفكر ما قبل الثورة. والتي امتدت في الأدب الدرامي لفترة معينة شغلت فيها الدرامات الوطنية ذات الصبغة الملكية أو السياسية من ناحية، ودرامات المواطنين من ناحية أخرى الزمان المسرحي، مما عطّل الأدب الدرامي المعاصر عن التطور واللحاق بالخطوات السياسية والاجتماعية والانجازات الاشتراكية، التي بدأت تتدفق على الحياة المصرية منذ عام ١٩٦١ م تاريخ إعلان القرارات الاشتراكية في مصر.

وعدم وصول الأدب الدرامي الى مرحلة عالية من التطور، يجعل من الصعوبة العثور على المساعدات العلمية المتمثلة في حفظ التراث وصحائف

التأريخ ومقتنيات المتاحف المسرحية . وهو ما حاولت جاهداً التغلب عليه أثناء إعدادي للكتاب ، خاصة وأن الحقبة التي أتعرض لها قد مضى عليها وقت غير قصير ، قد يُحرّف من الحقيقة أمام الذي ينظر الى جوهر الأشياء الآن بنظرة أخرى . لأن ذلك يعني نقص اللحظة الزمنية وحقيقة الموضوعات ، وعدم ضمان نتائجها في نظر النقاد والباحثين الذين كتبوا أو قيّموا من وجهات نظر مختلفة عند كل منهم .

وقد كان من حسن الطالع أنني كنت قد شاهدت معظم هذه الدرامات كعروض مسرحية على خشبة المسرح ، كما أتاحت لي فرصة قراءتها من جديد التعرف على كثير من أسرارها .

وأخيراً ، فإن هذا البحث لا يدّعي أنه قد استوفى كل النقاط التي تضمها هذه الحقبة . إلا أنه في محاولته قد كان جاهداً في تحليل الأدب الدرامي المصري المعاصر وربطه بالمجتمع المصري ، في بحث وتنقيب عن المشكلات التي تعترض أو تعيق نمو الدراما الاشتراكية ، في دولة اتخذت يوماً ما من الاشتراكية طريقاً ومساراً لها .

المؤلف

طرابلس ١٩٨١ م .

الباب الأول

موقف الدراما المصرية وقت انبثاق الثورة

انبثقت الثورة العربية المصرية عام ١٩٥٢ م فكشفت عن ماضٍ أدبي مجهول الطابع، خاصة في مجال الأدب الدرامي الذي كان يأخذ مكانه على خشبات مسارح قليلة، والذي كان يختلف في شكله ومضمونه في كل مسرح عن آخر. ومن هنا تظهر التفرقة الفكرية التي كانت طابع الأدب الدرامي في هذه الفترة. لأن الأدب القومي بمعناه الصحيح لم يكن معروفاً حتى هذه الفترة، ولم يكن باستطاعته أن يكون معروفاً أو ظاهر الملامح محدّد الخطوط، على اعتبار أن الشخصية القومية لمصر لم يكن لها أثر يُذكر وسط مظاهر الاحتلال البريطاني البغيض.

فكيف كان يمكن للأدب بصفة عامة والأدب الدرامي بصفة خاصة ان يرفع رأسه أو يُحدد لنفسه منهجاً أو أسلوباً؟ حتى إذا واتته الظروف لذلك، فضلاً عن أنها لم تواته. إذن، كيف كانت طبيعة الموقف وقتذاك؟

باستثناء الفرق المسرحية اللبنانية التي وفدت على القاهرة في زيارات فنية[1]، وباستثناء محاولات يعقوب بن صنوع وشهرته (أبو نضاره) لاقامة مسرح عربي في القاهرة عام ١٨٦٩ م، وكذلك محاولات أبو خليل القباني السوري الجنسية، فإن المسرح المصري ذا الشخصية الأدبية القومية لم يظهر حتى نهايات القرن التاسع عشر. وأغلب ما استطاع مسرحنا في بدايات القرن

العشرين أن يحتفظ به من هذه المحاولات السابق الاشارة اليها هو أن يرث فكرة (الاقتباس) عن هذه الفرق التي وفدت عليه. وذلك لأنها في أغلب ما قدمته كانت تلجأ الى الانتاج المسرحي الأوروبي، باستثناء أبو خليل القباني الذي كان يستقي مادته من التاريخ العربي والبطولات الملحمية.

ورغم تعدد النشاطات المسرحية منذ عشرينيات هذا القرن، ما بين مسرحيات غنائية ودرامية وميلودرامية، بعضها مؤلف، وبعضها الآخر مقتبس أو مترجم - بعد أن أخفى مترجمه أصل مصدره ووضع اسمه مكان المؤلف الأصلي - رغم كل هذا، فإن الأدب الدرامي لم يكن بمستطيع أن يحدد الطريق الصحيح لتكوين الشخصية الأدبية أو الفنية له. وكان ذلك كله يجري بعيداً عن سلطة الدولة، مما أدَّى الى تكاثر الفرق الأهلية، وأدّى ذلك بالتالي الى انعدام الرقابة المحكمة عليها وعلى انتاجها الذي كانت تقدمه كل ليلة لطبقة معينة من الجماهير. ولم تنتبه الحكومات الحزبية المتعاقبة لدور المسرح كأداة لتوصيل الفكر والثقافة. وأغلب الظن أن الاستعمار البريطاني لم يسمح لها بأن توجّه جهودها لخدمة المسرح الأهلي الذي كان منتشراً إلى جانب صالات الرقص وعُلب الليل (النوادي الليلية والكباريهات) التي كانت ترخّص الحكومة المصرية بإقامتهابل تستقبل من جنود الانجليز للترفيه عنهم بين الرقصة والكأس والغناء المبتذل والحوار الجنسي الرخيص في القاهرة والاسماعيلية والاسكندرية وبور سعيد وبور فؤاد، وبقية أماكن تجمعات جنود الاحتلال ومعسكراتها.

ومع كل هذه الظروف السابقة، فقد أنشأت وزارة المعارف العمومية - وهي التي كانت تشرف على شئون التمثيل وقتذاك - (الفرقة القومية المصرية) عام ١٩٣٥ م لتقدم عروضها على مسرح حديقة الأزبكية. وظلت هذه الفرقة هي الفرقة الحكومية الوحيدة التي تتلقى إعانة سنوية لا تزيد عن ١٥,٠٠٠

جنيه مصري لتعمل على تشجيع المسرح وفن التمثيل .

وكان من الطبيعي ـ بعد هذا الاهتمام بالمسرح والدراما ـ أن تُنقِّب الفرقة عن نص مصري تفتتح به باكورة انتاجها ، وكانت مسرحية (أهل الكهف) للكاتب المعاصر توفيق الحكيم . ورغم أن للكاتب نفسه مسرحية أخرى بعنوان (الضيف الثقيل) كتبها عام ١٩١٩ م يشير فيها بالرمز فقط الى الاستعمار الذي حلّ بالبلاد ولا يريد أن يغادرها حتى أضحى ضيفاً ثقيلاً ، فإن الفرقة الحكومية الرسمية لم تكلف جهدها ، أو هي لم تستطع أن تُقدِّم أو أن تُقْدِم على مسرحية تحمل بين مضامينها أفكار التحدي الوطني لموقف الاحتلال البريطاني الذي كانت تعاني منه مصر، وآثرت السلامة بعرضها مسرحية الافتتاح (أهل الكهف) ، والتي استقت مادتها من احدى قصص القرآن الكريم .

يذكر توفيق الحكيم في كتاب (توفيق الحكيم المفكر) « .... أما أنا فقد رأيت مأساة الانسان والانسانية في ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية .. العقل والقلب . لذلك كتبتُ قصتي (أهل الكهف) . وأهل الكهف هي مأساة الصراع بين العقل الذي يشك والقلب الذي يؤمن »[٢] .

« إن حرية الكتابة والنشر لم تكن مكفولة ، بل كانت تعيش في محنة من تعسف واضطهاد يصل أحياناً إلى درجة الارهاب »[٣] .

من هنا نخرج بنتيجتين . الأولى ، أن حرية التعبير للأدب الدرامي القومي لم تكن مكفولة في ذلك الوقت ، بحكم وجود سلطة أجنبية نصّبت انجليزيا على رأس وزارة الداخلية . وحتى بعد استبداله بمصري من الأحزاب ، فإنه لم يكن يزيد في تصرفاته عن أن يكون صوت سيده . وهو ما يؤكده زكي طليحات حين يذكر ..

والنتيجة الثانية ، أن التفكير في عرض مسرحي حكومي يكون أول انتاج

الدولة، لم ينفصل عن التصور الديني أو التعلّق بالموضوعات المستقاة من قصص القرآن الكريم، كما حدث في مسرحية (أهل الكهف).

ورغم ظهور المسرحية ـ ولا أقول التيار لأنه لم يتكرر في انتاج الفرقة الحكومية ـ الا أنه يتضح أن المسرح الذي تُشرف عليه الدولة لم يكن يُحس إلا فراغاً من الأدب الدرامي. بدليل اقتفائه الأثر الذي تركته زيارات الفرق اللبنانية في نهايات القرن التاسع عشر، وأخذه بمبدأ المترجمات في محاولة لنقل الاتجاهات الأدبية الأوروبية عن طريق الترجمة ثم التمثيل. والواضح أن المسرح الحكومي كان مضطراً إلى ذلك اضطراراً لأمرين. الأمر الأول، هو إفلاس الدراما المصرية التي تحمل حقيقةً بصمة وبيئة المجتمع المصري في ذلك الوقت. والأمر الثاني، هو محاولة المسرح للارتفاع بنفسه وبمستوى ما يقدمه عن طريق احتضان ترجمات الآداب العالمية وتقديمها، ما بين ترجمة يُذكر فيها اسم المؤلف الأصلي، وما بين اقتباس يضيع فيه اسم الخالق الأوروبي الأول. وقد كان من السهل على مترجمي هذه الحقبة ارتياد الطريق الثاني ـ طريق الاقتباس والاخفاء ـ لأنه يرفع المقتبس إلى درجة التأليف المسرحي.. هذه الدرجة التي لم يكن بمستطيع الوصول إليها الا عن طريق الاقتباس. أضف الى ذلك أن ضعف الاهتمام بالثقافة المسرحية لم يكن يُتيح الفرصة للاهتمام بالبحث والتنقيب عن حقوق المؤلفين.. النظام الذي تأخذ به الدول المتمدنية في القارة الأوروبية وغيرها.

ورغم ظهور تيارات أدبية عربية تغذي بانتاجها المسرح والدراما، تتمثل في محاولات الشاعر أحمد شوقي بمسرحياته الشعرية، وفي محاولات توفيق الحكيم بمسرحه النثري الذي ضمّنه مجلديه (مسرح المجتمع والمسرح المنوّع)، ومحاولات شعرية أخرى نعثر عليها في مسرح عزيز أباظة، ومحاولات نثرية عند علي أحمد باكثير بنزعتها الوطنية والتاريخية؛ رغم ذلك، فإن الدراما

المصرية كانت تتأرجح بين كل هذه التيارات والمحاولات السابقة. ولم يكن الجمهور ـ بحكم ثقافته المحدودة وقتها ـ بمستطيع أن يحدد متطلبات ثقافته أو خصائص الدرامات التي يحبها أو يرتاح اليها. ولقد ساعد على هذا التأرجح لموقف الدراما المصرية، أنها كانت تُقدّم هذه المؤلفات المصرية وسط العديد من المترجمات التي لم تكن هي الأخرى مناسبة لقضايا المجتمع المصري. والمسرحيات المترجمة ـ حتى لو تغيّرت أسماء شخوصها الى اللغة العربية ـ فإنها مع ذلك ظلّت أجنبية الطابع، أجنبية الحادثة، أجنبية التأثير.

وعلى ما تقدم، فإنه يمكن لنا أن نحدد هذا المسرح بأنه مسرح غير مُجد للمجتمع المصري. بل إنه كان عاملاً من عوامل حجز الدراما المصرية عن أحداث مجتمعها لتصوير روح العصر. فالمترجم عن موليير الفرنسي بعصره، ماذا يفيد منه فلاح مصري يعمل عند سيده الاقطاعي من شروق الشمس إلى غروبها ليلتقط في نهاية اليوم ما يسد جوعه وجوع أولاده؟ والمقتبس جورج أبيض اللبناني الأصل الذي تعلم في باريس ثم استوطن القاهرة بفرقته، ماذا كان بمستطيع أن يفيد الانسان المصري أو الدراما المصرية، وهو يعرض مسرحيات (لويس الحادي عشر، عطيل، أوديب ملكا)؟

لم يكن بوسع المسرح المصري او الدراما المصرية أن يسجلا موقف وأزمة الانسان الذي يعاني من احتلال بغيض وغلاء في المعيشة وكبت للحرية عبر موقف سلبي يسجل ضعفه ومتاهات حياته. ولم يكن هذا المسرح بصورته هذه إلا مسرحاً ضعيفاً في أدواته ومفاهيمه. ولم تكن الدراما بصورتها إلا بضع كلمات جوفاء لا تصل الى قلوب النظارة بقدر ما ترفّه عنهم، أو تجرّهم إلى أحداث وأجواء أجنبية الصنع، وإن نطق ممثلوها بالعربية الفصحى، على اعتبار أن «الموقف في المسرح هو في جوهره موقف اجتماعي أولاً وقبل كل شيء»(٤).

وحتى المسرح الهازل الذي بدأه المقتبس والممثل نجيب الريحاني ـ والذي ما

زال قائماً حتى اليوم بعد وفاته عام ١٩٤٩ م ـ عاش نفس الفترة السابقة على الاقتباس. إلا أن أهم ما يُميز اقتباساته مع زميله بديع خيري، أنهما استطاعا أن يكونا أكثر توفيقاً في طمس معالم الشكل الأجنبي عن المسرحيات التي قدّماها. ويظهر ذلك وأثره في الشخصيات الفكاهية التي ابتدعاها في مسرحياتهما المقتبسة مثل شخصية (كشكش بيه) وشخصية خادمه (زُعرب). لكن الواضح أن هذا التغيير الطفيف لم يكن له أية تأثيرات جادة على حركة ولب الدراما نفسها.

لنتعرض هنا لعدة آراء نقدية حول المسرح المصري قبل الثورة المسرحية.

يذكر غالي شكري.. « ... ذلك أنه باستثناء المسرح الشعري لأحمد شوقي والمسرح النثري لتوفيق الحكيم، لم نعثر على انتاج جاد في غمرة النشاط الواسع لحركة الاقتباس والترجمة والتمصير التي سادت المسرح العربي عموماً ـ لا المسرح المصري وحده ـ خلال النصف الأول من هذا القرن »[٥].

ويقول أحمد عباس صالح.. « وظل المسرح متعثراً تظهر فيه بين لحظة وأخرى أعمال جادة تبدد شيئاً من الظلام مثل مسرحيات باكثير الأولى. ولكن يعود المسرح من جديد الى حالات الركود. وحين يقترب من مسرحيات توفيق الحكيم يفعل ذلك بتردد كما لو كان يمارس نوعاً من الترف الفكري »[٦].

ثم يعلّق سامي خشبة على نفس الحقبة فيقول.. « مسرح الدولة يقدم ميلودرامات عزيز أباظة التاريخية، أو ميلودرامات محمود تيمور النثرية التاريخية باللغة الفصحى، أو ڤورڤيلات البوليڤار الفرنسي الضاحكة. والريحاني يقدم هزلياته المريحة المعتادة. وبهذا تتحدد وظيفة المسرح. أن يقدّم سهرة مسلية تتوفر فيها المشاعر أحياناً لكي تستريح بعد قليل أو تسترخي فيها الأعصاب، ويمرح العقل في فراغه اللذيذ »[٧]. ويذكر محمد بركات « وقد كان من المحال أن يقوم مسرح قومي ومستمر على أكتاف هؤلاء المؤلفين الثلاثة[٨]. ولهذا

لجأت الفرق الموجودة - رسمية وخاصة - الى الاعتماد على الترجمة من المسرح العالمي، والى الاعتماد على عمليات الاقتباس والاعداد والتمصير. وكل هذه المحاولات لا يمكن أن تنهض بالمسرح الوطني صاحب الرسالة الاجتماعية على النحو الذي يجب أن يكون»[٩].

ولعلنا بايراد هذه الآراء المنتقاة من نقاد يختلفون في أجيالهم ومشاربهم، نلمح الاتفاق الكامل بينهم على حقيقة المسرح والدراما في الفترة التي أشرنا اليها مقدماً.

●

مرحلة الانطلاق

يعتبر عام ١٩٤٦ م مرحلة انطلاق جديدة للدراما المصرية، نتيجة الأحداث الهامة التي طرأت على البلاد، والتي كانت السياسة سبباً في ظهورها، وعاملا من عوامل تبدّل الأسلوب الذي كانت تسير عليه الدراما.

ومع أن كثيراً من النقاد لم ينتبه الى هذه الحقبة الحسّاسة في تاريخ تغيّر الدراما، فإن الواضح أن حالة الملل التي كانت تسيطر على الشعب المصري.. مثقفيه وبرجوازييه واقطاعييه وفلاحيه وعماله وموظفيه، كانت أحد الأسباب التي فجّرت المعارك الوطنية ضد الاستعمار بعد طول احتلال. كما كان تعاقب الوزارات الحاكمة والأحزاب المختلفة تعاقباً سريعاً من الأسباب الأخرى التي حرّكت الأدب الدرامي - عن غير قصد - لينفعل، وليتصدى لقضايا الاستعمار وجهاً لوجه، وفي جرأة نادرة لم يكن لها نظير قبل ذلك، عندما كانت المهاجمة الدرامية - أحياناً قليلة إن لم تكن نادرة - تتخذ من المداورة أو من الرمز أسلوباً لها، حتى تهرب من قبضة الرقيب القوية الباطشة.

ففي الأربع سنوات السابقة على قيام الثورة، تصدى الكاتب علي أحمد باكثير لكتابة مسرحياته الثلاث (شيلوك الجديد، شعب الله المختار، آله

اسرائيل) . وكلها تمت في عام ١٩٤٩ م وما بعده عندما قامت دولة اسرائيل في قلب الشرق الأوسط. وكلها أيضاً تقدم انذارات وتنبيهات الى حقيقة الصهيونية ومطامعها .

ورغم أن المشكلة السياسية التي بحثها باكثير كانت تمس الدراما العربية بصفة عامة، وليست الدراما المصرية بصفة خاصة، فإنه يمكن اعتبار هذه المسرحيات خطوة أولى في طريق ظهور الدراما الوطنية . رغم أنه لم يصعد على خشبة المسرح تمثيلاً من هذا الانتاج (حتى هذه الفترة) الا مسرحية واحدة، هي مسرحية (شعب الله المختار) التي قدّمها المسرح الشعبي المصري في يناير ١٩٥٨ م على مسرح حديقة الأزبكية .

من الطبيعي أن الدراما المصرية في السنوات الخمس السابقة على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م كانت قد آلت الى طريق يكاد يكون مسدوداً . يؤكد هذا الرأي أن الدراما لم تكن قادرة على مواجهة المشكلات الاجتماعية أو السياسية . كما لم تكن لديها الجرأة على تسجيل الأحداث القومية التي كان يمكن لها أن تكون خط تطور وارتفاع بالدراما نفسها شكلاً أو موضوعاً أو بكليهما معاً .

ومعنى هذا، أن هذه الخطوة الوطنية التي خطتها الدراما بعد عام ١٩٤٦ م جاءت بعد طول انتظار، إثر مراحل كسل وركود في حياة الدراما المصرية . ولولا فظاعة الأحداث وبشاعتها لكان من الممكن أن يتغير تاريخ الدراما في هذه الفترة . حيث انفلتت المعايير وضاقت الناس بأحوالها، واستطاعت الحركة الوطنية أن تصل الى جسر الجماهير لتُعبّر عن اختناقها من الاستعمار الذي طال بقاؤه، والذي كان ينعكس بطريقة أو بأخرى على وجه الثقافة المصرية . « ... وكما حطم الاستعمار اقتصاد مصر وحرية مصر وكرامة الحكم فيها، فقد حطم ثقافتها »[١٠] .

ويتمثل تحطيم الثقافة المصرية في إغلاق الجرائد الوطنية، ومصادرة موضوعاتها الشريفة التي كان يمكن لها أن تكشف أحياناً ما يكشفه المسرح ويعرّيه. ولهذا صودرت جرائد ومجلات (مرآة الشرق، السفير، الزمان) وغيرها. ولم يبق هناك مجال للقراءة اليومية إلا للجرائد والصحف التي تمجد الاحتلال وتبارك بطولاته وتواجده على الأرض العربية، مصر.

كانت مرحلة تقدمية الى حد ما للأدب الدرامي وسط هذه الظروف الثقافية المضطهدة، وفرصة ذهبية ليواجه الاحتلال بضخامته وجنوده ورعاته المتمثلين في حكومات حزبية خائنة للوطن، وملك ظالم يستند في كل حكمه على الأجنبي المستعمر. وتجلت تقدمية المرحلة في اتجاه بعض كُتّاب الدراما الى البحث والى الكتابة في المسرحية (الوطنية)، التي تقف وجهاً لوجه في جرأة أحياناً، وفي استعمال للرمز في مبالغة أحياناً أخرى، وأحياناً ثالثة في فرض حلول وطنية يتخيلونها وكأنها عقلهم الباطن لرحيل الاستعمار أو التبشير والايذان بسقوطه.

وتتمثل أولى هذه البوادر الوطنية في مسرحية (دنشواي الحمراء) التي قدمتها فرقة المسرح المصري الحديث[١١] من تأليف خليل الرحيمي. وصادف تمثيل المسرحية عام ١٩٥١ م حوادث الفدائيين في معركة القنال. وتبعت هذه المبادرة من الفرقة الشابة الحكومية نفسها، مسرحية (مسمار جحا) لعلي أحمد باكثير. وفي نفس الفترة يكتب أنور فتح الله ومحمود شعبان المسرحية الوطنية الثالثة (كفاح الشعب) في أواخر عام ١٩٥١ م، لكن حريق القاهرة ليلة ٢٦ يناير ١٩٥٢ م يحول دون متابعة التدريبات على المسرحية، بعد أن صدرت أوامر السلطة الملكية بوقف المسرحية ووأدها قبل أن تخرج الى الشعب. لكن إصرار الفرقة الشابة دفعها بعد قيام الثورة على تقديم المسرحية في بداية الموسم المسرحي ١٩٥٣/٥٢ م على مسرح (دار الأوبرا) المصرية.

وفي غمار الموقف الوطني المتأجج تظهر بعض المسرحيات القليلة التي تندد بالاستعمار والاحتلال مثل (أبطال المنصورة) لابراهيم رمزي، (امبراطورية في المزاد) لعلي أحمد باكثير.

ويتضح لنا من انتاج هذه الفترة - رغم قِلّته - أنّ تفكير بعض الكُتّاب المصريين قد اتجه أخيراً الى معالجة القضايا الوطنية. كما نستخلص أن الكاتب علي أحمد باكثير بانتاجه الوطني المتكرر والمتوالي إبان هذه الفترة كان يحمل عبئاً كبيراً في سبيل تحديد علامات وخصائص الدراما الوطنية. كما يظهر كذلك أن الحركة الوطنية قد ساعدت الكاتب المصري المنفعل بالأحداث، على استعمال التاريخ المصري، والحركات الوطنية السابقة في تاريخ مصر، كالاحتلال الفرنسي بالحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت، والاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢ م، كمادة خصبة لهذا النوع من الدرامات.

ومعنى ذلك، أن الأدب المسرحي في مرحلة الانطلاق كان إرهاصاً وصدىً لهذه التحولات الوطنية التي لم تكن معروفة أو مشهورة من قبل، لا بالنسبة للممثلين، ولا بالنسبة لجمهور المتفرجين. ذلك لأن ما قدمه المسرح من هذه الوطنيات الدرامية كان يعبر في مجموعه عن كثير من الصراعات الفدائية التي كانت تجري ضد الانجليز في الاسماعيلية والسويس وبور سعيد. الأمر الذي دعا مجموعة من جنود البوليس (البلوكات) الى الدخول مع قوات الاحتلال في معركة مسلحة يومي ١٧، ١٨ نوفمبر من عام ١٩٥١ م، وكان من نتائجها شهيداً مصرياً واحداً.

●

عام ١٩٤٦ م وما بعدها

فإذا ما حاولنا تصنيف موقف المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية،

هذه الحرب التي قلبت أوضاع الحياة الاجتماعية في مصر، فرفعت من طبقات ذليلة بحكم الاتجار، وأخفضت من طبقات أخرى بحكم ملاعبات البورصة ونظم وأساليب الاستعمار، مما جعل القيم الأخلاقية المصرية تهتز وتجنح الى الاحتيال والنفاق وعدم التمسك بأساليب الحق والشرف والأمانة. وإذا ما تحققنا من حركات التحرر الوطني وراقفنا التغيير السريع في أعقاب الحرب، هذا التغيير الذي طرأ ثم ساد على طوائف معينة من المجتمع، رأينا حركات الطلبة والعمال في عام ١٩٤٦ م تحاول التغيير الشامل. ولم تقف مطالبها الثورية عند التحرير والاستقلال، وهو ما طالبت به ثورة ١٩١٩ م المصرية. واستنتجنا أن هذه الانطلاقة الجديدة قد ارتفعت بالتفكير المصري من حيز الوضع السياسي الواحد الى حيز الوضعين الاثنين السياسي والاجتماعي معاً. وقد أكدت ذلك جموع العمال والشباب والطلبة الذين قاموا بمظاهرات ٩ فبراير ١٩٤٦ م، ومذبحة كوبري عباس الشهيرة حين احتج طلبة الجامعة والمعاهد العليا على سياسة رئيس الوزراء آنذاك (محمود فهمي النقراشي باشا) وخضوعها للاستعمار البريطاني وسياسته. ثم مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦ م عندما أحرق العمال والطلبة أربع سيارات مصفحة بريطانية وأسفرت الحادثة عن ٢٣ قتيلاً و١٢١ جريحاً، وهو نفس اليوم الذي حدثت فيه ثورة الهند ضد الاستعمار البريطاني نفسه. ومظاهرة ٤ مارس ١٩٤٦ م والتي قامت كحداد وطني على شهداء ٢١ فبراير في الاسكندرية، حيث نجد مزيداً من الشهداء يتمثل في ٢٨ شهيداً و٣٤٢ جريحاً. ووسط كل هذه الهبّة والنهضة الوطنية لم يجد اسماعيل صدقي باشا رئيس الوزراء في ليلة ١٠ يوليو ١٩٤٦ م الا أن يعتقل مئات من الصحفيين والكُتّاب والعمال المثقفين، وأن يغلق عدداً من النوادي.

تظل هذه الحياة القلقة مستمرة حتى عام ١٩٤٨ م، لكن الحركة الوطنية

تتسع وتزداد، ونشهد تنظيماً أوسع بالنسبة لهذه الثورات والانتفاضات الوطنية والطائفية، ممثلة في طائفة شباب الجامعات، والعمال، والموظفين. وهي ثورات وانتفاضات تتحد في مطالبها رغم التفاوت بينها. وامتد الأمر بعد ذلك من العاصمة الى الأرياف، الذي خرج بطبيعته في غير ما تنظيم محكم ليشارك في هذه الثورات. « ... وقام نفس الهياج في جميع أرجاء الأقاليم والأرياف. وإن الفلاحين لأشد من أهل المدن في إظهار احتجاجهم وغضبهم. فلقد قطعوا الخطوط الحديدية ليمنعوا وصول القطارات المسلحة وأحرقوا دور البوليس. إن كل فئة كانت تحسب نفسها البادئة بالقيام »[١٢].

وفي يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ يحدث حريق القاهرة. وهو اليوم الذي تعهدت فيه الوزارة الوفدية (نسبة الى حزب الوفد الحاكم وقتها) بقطع العلاقات السياسية مع انجلترا وعقد معاهدة صداقة مع الاتحاد السوفييتي.

فكيف كان يمكن والحالة هذه إلا أن يُعبّر المسرح عن نفسه بميلاد الدرامات الوطنية التي تناسبت مع الحالة العامة في البلاد؟ بل لعلني أذهب إلى أبعد حين أعتقد بأن الأمر كان يسمح بانتاج أكثر غزارة مما قدمه المسرح في ذلك الوقت. لكننا إذا عرفنا أن المسرح الحكومي لم يكن يتمثل إلا في الفرقة القومية المصرية وفرقة المسرح المصري الحديث التي لم تُنشأ إلا في أواخر عام ١٩٥٠ م، أدركنا سرّ هذا (الحيز المحدود) الذي مُثّلت فيه المسرحيات الوطنية آنذاك.

حقيقة أنه كان هناك (المسرح الشعبي)[١٣] الذي كان يجوب الريف المصري. والذي بدأ عام ١٩٤٧ م بفرقة مسرحية واحدة. زيدت في ٣ أغسطس من نفس العام إلى فرقة ثانية. وفي ١٥ نوفمبر ١٩٤٨ م أصبح له ثلاث فرق مسرحية. حتى وصلت فِرقه إلى أربعة فرق في أوائل عام ١٩٥٠ م. ثم تكونت فرقة أخرى خامسة في نهاية نفس العام.

فإذا ما عُدنا الى منهج العمل لهذا المسرح وإلى الهدف من إنشائه وجدناه ينص على « أن يقوم بنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط » . واستطعنا أن نستخلص أن المسرح الشعبي قد حاد عن رسالته التي أنشىء من أجلها ، وهي التي تتلخص في تقديم مسرحيات اجتماعية ووطنية في إطار بسيط يصل الى أذهان الفلاحين في القرى المصرية ، والذين كانت غالبيتهم لا تعرف القراءة أو الكتابة. فماذا قدَّم المسرح الشعبي في رسالته ؟

في السنة الأولى لتكوينه قدّم مسرحية وطنية واحدة بعنوان (خضره وبلال) . وهي مسرحية تتسم بالرمزية التي لا يفهمها على وجه التأكيد فلاحون أمّيون . ثم قدّم مسرحية اجتماعية واحْدة (ملاك الخير) . وضمن برنامج العرض وخلال فقرات الاستراحة بين الفصول استعان المسرح بالمونولوجست سيد سليمان ليُلقى بعض المنولوجات مصحوبة بالموسيقى تفصح عن نقد اجتماعي للحياة المصرية .

وفي السنة الثانية وضمن الموسم المسرحي ١٩٤٨/٤٧ م عرض المسرح الشعبي ٧ مسرحيات اجتماعية . هي على التوالي (الشريد ، تعدد الزوجات ، القصاص ، الصلح خير ، الفرسان الثلاثة ، الجزاء ، طالعه فيها) . وكلها تعالج قضايا اجتماعية من واقع الريف . وتبحث في موضوعات العدل الآلهي ومشكلة تعدد الزوجات التي تؤدي الى فقر المجتمع ، والقصاص أو الأخذ بالثأر ، وهي عادة أهل الصعيد ، الجزء الجنوبي لمصر جغرافياً . والصلح خير وهي تجنح الى التسامح والتراضي بدلاً من الشجار والشقاق .

ولم تظهر وسط هذه القضايا الاجتماعية ، مسرحية وطنية واحدة ، في الوقت الذي كانت تغلي فيه مصر العربية بمشكلات الوطن والوطنية ، وبمظاهرات الطلبة والعمال والفلاحين .

واستمر المسرح نفسه في موسمه المسرحي التالي ١٩٤٩/٤٨ م يقدم نفس النوع الاجتماعي من المسرحيات لأماكن أخرى من الريف، الى جانب أفلام وشرائط خيالية قصيرة كانت عادة ما تسبق العرض المسرحي، لكنها مخصصة لانتاج المسرح الشعبي وضمن مواصفات (العرض الاجتماعي). فقُدمت أفلام (زال الشر، ميت بلبل، الدنيا لسه بخير) باخراج كبار مخرجي السينما في مصر من أمثال صلاح أبو سيف ومحمد كريم وجمال مدكور، ضماناً لنجاح التجربة السينمائية في العرض المسرحي.

« وكان العرض في القرية أو المركز أو الوحدة العسكرية أو المصنع يبدأ بتقديم الفيلم ثم مجموعة من الفكاهات والمنولوجات وينتهي العرض دائماً بالمسرحية »(١٤).

ثم تابع المسرح الشعبي تقديم عروضه في الموسم المسرحي ١٩٥٠/٤٩ م فقدم ٥ مسرحيات اجتماعية هي (المطرود، مسعودة، الأخذ بالثأر، جريمة أب، حياة مقامر). ويتضح أيضاً من خطوطها الدرامية أنها مسرحيات تفرق في المشكلات الاجتماعية حول العادات في القرية ونتائج حياة القمار، وغير ذلك من قضايا تتعلق بالحياة الاجتماعية عند أهل الريف.

ويتضح لنا مما تقدم، أن المسرح الشعبي الذي خصصته الدولة لتقديم الأعمال الاجتماعية والوطنية، يتضح أنه أغفل الجانب الوطني في رسالته، في الوقت الذي كان يجب أن يُركّز فيه عليها، وبدلاً من الاسراف في المسرحيات الاجتماعية. لأن ذلك جعله ـ فضلاً عن انصرافه عن نصف هدفه ـ ينفصل عن الحركة الدرامية الوطنية في القاهرة العاصمة. وكان باستطاعته أن يُعيد تقديم بعض النصوص الوطنية القاهرية. لكن نظام الشريط السينمائي والأغنية والفكاهة والمنولوج الغنائي ـ وهي كلها تمثل فقرات برنامجه ـ قد حال دون تقديم المسرحيات الوطنية الطويلة التي كانت تعتلي خشبة مسارح

القاهرة القليلة آنذاك .

ومعنى هذا أن المسرح الشعبي لم يستطع أن يقوم برسالته في إذكاء الروح الوطنية بين مجموع الفلاحين الذين كان عددهم يمثل ثلاثة أرباع تعداد السكان وقتها .

•

ويبقى الاشعاع المسرحي الثالث الذي يُكمّل ثـالـوث الانتـاج المسرحـي المتسم بخاصية الاستمرارية وعدم التوقف الفني ، في مرحلة ما قبل قيام الثورة المصرية . وأعني به مسرح (نجيب الريحاني) .

مسرح نجيب الريحاني فرقة مسرحية أهلية يعود تاريخ عملها الى عام ١٩١٤ م في كاباريه (ألابى دي روز A L'abbé du Rose Cabaret) التي كانت تقدم مسرحيـات تتخللهـا عبـارات بـاللغتين الأجنبيتين الانجليـزيـة والفرنسية ، حتى استقرت الفرقة في مسرحها المعروف حالياً باسم (تياترو ريتس) والذي تحول بعد ذلك الى اسم (مسرح نجيب الريحاني) بعد وفاة عائله عام ١٩٤٩ م .

وأهم خصائص هذا الاشعاع الثالث ، هو هذا الانتاج المسرحي الخفيف الذي كانت تقدمه الفرقة الأهلية ، والذي نراه منفصلاً انفصالاً تاماً عن وقائع الحياة المصرية آنذاك .

« وكان المسرح التجاري هو السائد . لم يغير في قليل أو كثير من أسلوبه في تلبية مطالب الجماهير وانتاج الأصناف التي يطلبها السوق »[١٥] .

وعلى ذلك ، فقد ظهر في أعمال فرقة نجيب الريحاني اتجاهان رئيسيان . أولهما استمرار الفرقـة في تقـديم الخط الاجتماعـي النقـدي الذي كـان سـائـداً في المسرحيات المقتبسة بقلم نجيب الريحاني وبديع خيري . وهي كلها مسكنات

روحانية تعتمد في أغلبها على الآية القرآنية الكريمة ﴿إن بعد العسر يسرا﴾ . وهي كلها ايحاءات للشعب بالصبر . فكأنها والحالة هذه تعمل بطريق غير مباشر على التضاد مع الموقف الوطني الذي كان يتفجر في المسرح الحكومي القريب من دار مسرح ريتس (الريحاني) .

وثانيهما أن البعض الآخر من المسرحيات كان عادة ما يُختتم بالنهاية السعيدة والتفاؤل المصطنع، والذي يتعارض في الوقت نفسه مع قضايا الأمة الوطنية .

وحتى قضايا نقد المجتمع البرجوازي والنبيلي التي كانت تمسها الفرقة في كثير من الحذر في مسرحياتها، فإنها كانت تقف عند ابتسامة أو اعجاب وقهقهات الطبقة البرجوازية العالية، التي كانت عماد رواد هذا المسرح، نتيجة أجور دخول المسرح العالية، التي لم يكن يستطيع أن يدفعها ليشاهد التمثيل إلا القادرون والاقطاعيون وأصحاب الثراء . وكان الأمر في كليته لا يزيد عن موجة تنفيس وضحك يسعد لها الأغنياء، ولا يخافون أو يضطربون، أو حتى يعودون للتفكير فيها بعد مغادرتهم صالة الجمهور في المسرح .

لم تتجاوز مسرحيات الريحاني عن هذا الحد المحدود . وعناوين المسرحيات تدل على ذلك . في الموسم المسرحي ٤٩/١٩٥٠ م قدم مسرح الريحاني ٤ مسرحيات هي (أحب حماتي، الشايب لما يدّلع، أنت وهو، إحترس من الستات) .

وفي الموسم التالي ٥٠/١٩٥١ م قدمت الفرقة ٣ مسرحيات جديدة اضافة الى برنامجها السابق، هي (من أين لك هذا ؟ ، أشوف أمورك أستعجب، الستات لبعضهم) . والمسرحية الأولى في هذا الموسم ترمز إلى رسم قانون كانت الحكومة قد أصدرته آنذاك تحاسب به الأثرياء وأصحاب الأموال غير

المشروعة. لكن المسرحية ـ رغم استعارتها اسم القانون عنواناً لها ـ كانت تعمل المضامين الأساسية للقانون، وتنزلق لتركّز على الأضحاك وعلى الكوميديا الفجة، في غير اهتمام بنص القانون ولهبه الاصلاحي، قاضية بذلك على المضمونين السياسي والاجتماعي وعلى وضعية الحالة الاصلاحية التي عاصرت الفترة.

أما قبل عام ١٩٤٩ م بسنوات ثلاث فلم تخرج الفرقة الأهلية عن خطها الذي انتهجته لنفسها، والذي تفضحه عناوين مسرحياتها (لو كنت حليوه، ياما كان في نفسي، مين يعاند ست؟، الدنيا لما تضحك، الدلوعة.... الخ.).

•

ومما تقدم، نستطيع أن نضع أيدينا على موقف الدراما المصرية في السنوات القليلة التي سبقت انبثاق الثورة المصرية. وهي تتلخص في التالي..

أولاً ـ مسرحيات وطنية، بقلم الكُتّاب المصريين والعرب جاءت كرد فعل للضغط الاستعماري والتفتح الفكري، وارتفاع القضية الوطنية الى درجة السخونة ومرحلة الغليان.. الأمر الذي حدا بالدراما المصرية أن تخرج عن جمودها الذي فرضه عليها الاستعمار البريطاني منذ عام ١٨٨٢ م، وتجابه بالكلمة وصوت الممثل من على خشبة المسرح كل ضغوط الاحتلال، بما لم يكن له نظير قبل ذلك في تاريخ الدراما المصرية.

ثانياً ـ مسرحيات ضعيفة، تبحث في المشكلات الاجتماعية عند المسرح الشعبي ما بين مؤلفة ومقتبسة مقنّعة وغير معروفة الأصل. لم تقدم جديداً عما كانت تقدمه المسارح الأهلية التي لم يكن يعنيها الا الترفيه

عن طبقة برجوازية عالية، كانت هي جمهور المسرح الأساسي حتى ذلك الوقت. والادانة هنا بالنسبة لحركة التأليف المسرحي تقع على عاتق المثقفين المصريين والعرب أول ما تقع.

« لقد استطاع هذا الانحراف أن يجذب الى الجو الحربي الفاسد جماعات من المثقفين كان في قدرتهم أن يكونوا حُراساً على أماني الثورة الحقيقية، لكن الاغراء كان أقوى من مقاومتهم »[١٦].

ثالثاً - مسرحيات الهزل الاجتماعي في مسرح نجيب الريحاني، وكانت بمثابة الخط المضاد لتطور الدراما المصرية في الحقبة التاريخية السابقة على قيام الثورة. على اعتبار أن الفن الذي قدمته هذه المسرحيات لم يكن يتلاءم مع ضرورات الفترة التاريخية التي فرضها العصر.

« إن كل فن هو وليد عصره. وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، ومع مطامح هذا الوضع كذلك. لكن الفن يمضي الى أبعد من هذا المدى. فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية.. لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل »[١٧].

ومعنى هذا أن فترة المسرحيات الوطنية التي ألهبت الحماس في المسرح المصري لا يمكن أن نتجاوزها، لأنها قد أتت بمرحلة من مراحل تطور الدراما المصرية، هي مرحلة (التغيير). حقيقة أنه تغيير طفيف، لكنه حدد - على الأقل - صوراً ومعالم جديدة، من معالم المسرح والدراما لم يكن من الممكن ملاحظتها قبل انبثاق هذه المسرحيات الوطنية.

لذلك فإننا نرى أن رأي الناقد خيري شلبي رأي مبالغ فيما جاء به، وما يختص بالتيارات الأدبية والفنية. لأنه رأي تغلب عليه العمومية التي تطمس لحظة من لحظات تطور الدراما المصرية في هذه الحقبة حين يذكر..

« كان المسرح بوجه خاص دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى بعيداً كل البعد عن المعركة السياسية . ولست أعني بذلك أنه كان يجب على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولاً مباشراً أو حتى غير مباشر . ولكني أرمي إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح ، منذ انتهاء مرحلة سيد درويش[١٨] حتى قيام ثورة ١٩٥٢ م .. الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن القضية الاجتماعية الجماهيرية »[١٩]

هوامش ومراجع الباب الأول

(١) زكي طليمات

التمثيل.. المسرحية.. المسرح العربي (الطبعة الثانية) دولة الكويت. وزارة الاعلام ١٩٧١ م. ص ٢٢.

(★) «في عام ١٨٧٦ م جاءت الى القاهرة الفرقة اللبنانية برئاسة سليم النقاش ابن شقيق مارون النقاش وقدمت عدداً من مسرحيات مكتوبة بقلمه. ومن هذه المسرحيات (هي وحوراس، الكذوب، عائدة، غرائب الصدف)».

(٢) توفيق الحكيم

توفيق الحكيم.. دار الكتاب الجديد ١٩٧٠ م، ص ٤٩.

(٣) زكي طليمات

مرجع سابق، ص ١٩٤.

(٤) أمير اسكندر

اليسار الأوروبي المعاصر.. كتاب الهلال، يونيه ١٩٧٠ م، العدد ٢٣٢، ص ١٠٥.

(٥) غالي شكري

ماذا أضافوا الى ضمير العصر؟.. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٧ م، ص ١٧.

(٦) أحمد عباس صالح

مجلة المسرح.. العدد ٧٣، يوليه - وأغسطس ١٩٧٠ م، ص ٣.

(٧) سامي خشبه

مجلة الطليعة.. العدد ٥، السنة السابعة، مايو ١٩٧١ م، ص ٥٢.

(٨) «يقصد الناقد المؤلفين توفيق الحكيم، محمود تيمور، عزيز أباظة».

(٩) محمد بركات

مجلة المسرح.. العدد ٧٤، سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٠ م، ص ٧.

(١٠) شهدي عطية الشافعي

تطور الحركة الوطنية المصرية (١٨٨٢ - ١٩٥٦ م).. مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٥٧ م، ص ١٣.

(١١) فرقة المسرح المصري الحديث

« تكونت تحت اشراف الحكومة عام ١٩٥٠ م بإدارة زكي طليمات، وعضوية ١٤ ممثلاً وممثلة. وحددت الحكومة اعانتها السنوية بمبلغ ٧٠٠٠ جنيهاً مصرياً. وخُصصت الفرقة لخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية ». الباحث.

(١٢) توفيق الحكيم

توفيق الحكيم المفكر.. مرجع سابق، ص١١٧.

(١٣) المسرح الشعبي

« أنشيء عام ١٩٤٧ م بقرار من مجلس الوزراء. وكان صاحبا الفكرة في تكوينه زكي طليمات ومحمد عبد القادر الشريف. وكان التخطيط لعمل المسرح أن يقوم بنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط ».

(١٤) المسرح الشعبي

مجلة المسرح.. العدد ٣١ يوليه ١٩٦٦ م، ص ٣١٧.

(١٥) عبد الفتاح الجمل

مجلة المسرح.. المصدر السابق ص١٢٧.

(١٦) جمال عبد الناصر

الميثاق.. مصلحة الاستعلامات ٢١ مايو ١٩٦٢ م.

(١٧) أرنست فيشر

الاشتراكية والفن.. ترجمة أسعد حليم. كتاب الهلال، يونيه ١٩٦٦ م. العدد ١٨٣ ص.ص٢٣، ٢٤.

(١٨) سيد درويش (١٨٩٣ - ١٩٢٣)

« من مواليد مدينة الاسكندرية بجمهورية مصر العربية. اشتهر بالألحان الموسيقية الدينية والشعبية. لحن كثيراً من المسرحيات الغنائية في العشرينات. أهم هذه المسرحيات (الباروكة، العشرة الطيبة). الباحث.

(١٩) خيري شلبي

مجلة المسرح.. (المضمون الفكري لمسرح نعمان عاشور) العدد ٢٩ مايو ١٩٦٦ م ص٦٦.

الباب الثاني

استمرار الدراسات الوطنية

دراسات عن الملك السابق

تغييرات بعد العدوان الثلاثي (١٩٥٦)

الموسم المسرحي ١٩٥٣/٥٢ م
والموسم المسرحي ١٩٥٤/٥٣ م

أولاً: في الفرقة القومية المصرية

في الموسم المسرحي الأول ١٩٥٣/٥٢ م بعد الثورة المصرية، عرضت الفرقة ٤ مسرحيات مترجمة، ٣ مسرحيات من الأدب الدرامي المصري. المترجمات هي (مراتي هي السبب ـ ترجمة عزت السيد ابراهيم، غرام لص ـ تأليف الفرنسي شارل ميريه وترجمة محمود دسوقي، صدور جريمة ـ اقتباس فتوح نشاطي، زوج أمريكاني ـ ترجمة فتوح نشاطي ونيروز عبد الملك).

أما المؤلفات الثلاث فكانت (غروب الأندلس ـ عزيز أباظة، أم رتيبه ـ يوسف السباعي، عيلة مجانين ـ عبد الغني قمر).

وفي الموسم الثاني ١٩٥٤/٥٣ .. قدمت الفرقة ٧ مسرحيات مترجمة يقابلها ١١ مسرحية مؤلفة. وكانت المترجمات على التوالي. (الأشباح لهزيك إبسن ـ عبد الحميد سرايا، زوج كامل لأوسكار وايلد ـ حسن وهبي، المأخوذة ـ عزت السيد ابراهيم، عزيزة هانم ـ فتوح نشاطي، الشيخ متلوف عن مسرحية طرطوف لموليير ـ زجل عثمان جلال، أصحاب العقول ـ يوسف الحطاب، يا تلحقوني ـ اقتباس فتوح نشاطي).

والمؤلفات المصرية هي (الفاكهة المحرّمة ـ محمد السوادي ومحمد قراعة، مسرحيتا سر الحاكم وسر شهرزاد ـ علي أحمد باكثير، ٣ مسرحيات هي السر الهائل، بنت الهوى، أيام زمان ـ يوسف وهبي، المزيفون ـ محمود تيمور، شارع

البهلوان ـ عبد الحليم مرسي، نفوسه ـ أمين يوسف غراب، اشعة هانم ـ محمد جلال الدين، قيس ولبنى ـ عزيز اباظة).

ونلاحظ أن نسبة التأليف للدراما المصرية قد ارتفعت في الموسم المسرحي الثاني عنها في الموسم الأول. فقد قُدمت في الموسم الثاني ١١ مسرحية مؤلفة و٧ مسرحيات مترجمة، يقابلها في الموسم الأول ٣ مؤلفات و٤ مترجمات بزيادة مقدارها ٨ مؤلفات و٣ مترجمات. وهو ما يشير الى أن عدد المسرحيات المترجمة قد ارتفع هو الآخر الى جانب المؤلفات. كما يعني لنا بصفة عامة ارتفاع حجم الانتاج المسرحي ما بين مؤلف ومترجم في الموسمين المسرحيين ٩١٥٣/٥٢، ١٩٥٤/٥٣ م.

قد يُعطي هذا الارتفاع في عدد المسرحيات المصرية المؤلفة إحساساً بالتفاؤل لمستقبل الدراما المصرية وحركة التأليف للمسرح. لكننا اذا فحصنا هذه الزيادة نصل الى نتائج تتعارض مع فكرة التفاؤل نحو تغيّر وضع الدراما المصرية الى التقدم. وذلك للأسباب الآتية:

١ ـ أن تحويل الاقتباس أو الترجمة الى (تأليف)، وهو ما سبق الاشارة اليه في الباب الأول، جعل الحكم على صحة تطور الدرامات المصرية صعودها أو هبوطها أمراً مشكوكاً فيه. ولا يمكن معه الاستناد الى معلومات غير علمية يمكن أن نستند اليها أو نأخذها في مجال البحث العلمي نتائج صحيحة نُقيّم بها مدى تطور الدراما المصرية وازدياد رقعتها من عدمه.

٢ ـ أن أغلبية الموضوعات الدرامية لبعض المسرحيات المعروضة في الموسم الثاني ترتكز على أفكار بعيدة عن الواقع المصري أحياناً، وأجنبية البيئة والموضوع أحياناً أخرى، أو أجنبية الشكل أحياناً ثالثة. ويكفي ذكر

أسماء مسرحيات (الفاكهة المحرّمة ـ تأليف محمد السوادي ومحمد قراعة، شارع البهلورية ـ تأليف عبد الحليم مرسي، اشاعة هانم ـ تأليف محمد جلال الدين) للتدليل على ما نستند اليه. ومما يؤكد وجهة نظرنا أن المؤلفين الأربعة قد جاء ظهورهم فجأة في الموسم المسرحي، ولم يشهد لهم المسرح بعد ذلك أية محاولات أخرى في مجال التأليف المسرحي. كما أن ماضيهم في نفس المجال غير معروف الهوية بالنسبة للحركة الدرامية المصرية. وأغلب الظن أنهم كانوا ـ بحكم معرفتهم للغاتٍ أجنبية ـ أقرب إلى المقتبسين الذين ينتحلون مهنة التأليف نقلاً عن التراث الأجنبي بعد إخفاء مصادر المسرحيات الأصلية.

ولعل نفس الحكم ينطبق على المسرحيات الثلاث (السر الهائل، بنت الهوى، أيام زمان ـ تأليف يوسف وهبي)، وهو مخرج مسرحي ذاعت شهرته والتصقت بحركة الاقتباس منذ فرقة رمسيس التي ألفها في عشرينات هذا القرن. وقامت بينه وبين عديد من النقاد حملات صحفية ونقدية حول حقيقة أصول مسرحياته التي ألفها. بل لقد بلغ الأمر بالناقد رجاء النقاش الى نشره أجزاء من الأصول الاجنبية لمسرحياته المؤلفة، والتي ثبت تطابق حوارها وشخصياتها تطابقاً تاماً مع مؤلفات يوسف وهبي. ولم يقع الاختلاف بين النصين الأجنبي الأصلي والمؤلَّف المصري الا في عنوان المسرحية فقط.

٣ ـ ظهور مسرحية لعزيز أباظة (قيس ولبنى، ضمن هذا الموسم لم تكن تعني بأي حال من الأحوال تطوراً في الدراما المصرية. وعزيز أباظة من المؤلفين القدامى الذين يكتبون مسرحياتهم بالشعر المقفى، في اعتماد على الحادثة التاريخية لتكون إطاراً لشعره ولدرامته. ولعلّ مسرحياته على وجه العموم أقرب إلى الابداع البلاغي في اللغة منها الى الدراما الشعرية

السليمة[٢٠]. فضلاً عن خلو مسرحه من الدراما الوطنية، نتيجة الظروف والملابسات وشكل المجتمع الذي عاش فيه الشاعر.

كما أن المسرحيتين اللتين كتبهما علي أحمد باكثير وهما (سر الحاكم، سر شهرزاد) كانتا أقرب إلى التحليل النفسي منهما الى التحليل الدرامي. فكانت الشخصيات تاريخية مستحدثة من حقبة تاريخية معينة. فلم تستمدا أحداثهما من أية قيمة ثورية تعكس شيئاً من التغيرات التي كانت قد أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو.

لننقل تعليق الكاتب أمين يوسف غراب على مسرحيته نفوسة التي ظهرت ضمن هذه الفترة إذ يقول..

«أما عقبة نفوسة فكانت كبيرة. إذ أن المسرح المصري الحديث كان في ذلك الوقت ينافس المسرح القومي[٢١]، الذي كان يتولى رئاسته أستاذنا يوسف وهبي. وكان التنافس شديداً للغاية مما جعل (الغول) يوسف وهبي يلتهم المسرح ونفوسة[٢٢] وأولاد نفوسه. ولذلك لم تعرض الا ثلاثة أسابيع فقط»[٢٣].

ونحن نختلف مع المؤلف أمين يوسف غراب، لأن الأمر لا يتعلق (بغول) يأكل المسرحيات، بقدر ما يتعلق بمضمون درامي يعبر عن قضية ينفعل معها جهور - كان هذا الجمهور عام ١٩٥٤ م زمن تقديم المسرحية - قد مرّ بحالة تغيير جذري في المجتمع واستشعر تغييرات جديدة في أكثر من مجال.. في الاصلاح الزراعي وفي التغيير الملكي وفي الانتباه لمشكلة عمال التراحيل. ولو مسّت مسرحيته شيئاً من واقع عصره وقتذاك، لكان من الممكن أن تُعرض أكثر من ثلاثة أسابيع، الفترة التي استغرقها عرض المسرحية.

وفي آخر المسرحيات المؤلفة ضمن الموسم المسرحي القاني ١٩٥٤/٥٣ م

نقف أمام مسرحية (المزيفين ـ محمود تيمور). ورغم ماضي تيمور المسرحي، وهو القريب في شكله من مسرحيات عزيز أباظة، من ناحية دورانها في فلك السنوات الراكدة قبل الثورة المصرية، والتي ندمغها بالحياد المشبوه من ناحية قوامها الفكري. فإننا نجد أن الثورة المصرية قد أخرجت الكاتب محمود تيمور من الأسوار التي حدد بها مسرحه بل وشخصياته، إلى محاولة لمعالجةٍ درامية تتوخى أول ما تتوخّى مصلحة الشعب وتثير بموضوعها مصالحه. بل انها لتتعدى هذه الصورة التي يرسمها للشعب ـ وهو ما كان نادراً في تلك الفترة ـ ومن محمود تيمور بالذات، إلى محاولة الكشف عن شخصية الحاكم الذي يُعد الناس وجماهير الشعب بالوعود البرّاقة في الخطب الانتخابية المكررة. حتى اذا ما وصل النائب المخادع الى كرسيه داخل قبة البرلمان تنكر ونهائياً لكل ما وعد به.

ورغم أن الدراما تسير في نفس الشكل السقيم الذي كانت عليه درامات المجتمع، الا أنه من الملاحظ أن المسرحية اهتمت بالاعلاء والتفكير في الشعب. بينما ظل الاطار الخارجي الذي ضم موضوع المسرحية في غير تغيّر عن الاطار التقليدي. لكن ماذا كانت النتيجة؟ لقد خرجت المسرحية تحمل لمحات كثيرة من انجازات الثورة. لكن لم تستطع هذه اللمحات أن تعبر عن أحداث الوطن آنذاك. لأنه لم يكن من السهولة ادراك لمحات تيمور وسط التيار الثوري الجارف. خاصة بعد أن ضاعت أفكاره الجيدة بين علامات الثورة. «إن الكاتب يجب أن يعيش الثورة في نفسه أولا، ليستطيع أن يعيش في جوها الخارجي ويتطور معها... وكل ما كتبتهُ فيه لمحات من هذا القبيل»[٢٤] وهو تعليق الكاتب محمود تيمور نفسه على درامته.

والآن، كيف يمكن لنا بعد هذا العرض، واستناداً الى سنتين كاملتين بعد الثورة المصرية ان نعلل سر وقوف الفرقة القومية المصرية الحكومية في وضع

(محلك سر)؟ باعتبار أنها لم تحاول أن تلحق بالخطوات الواسعة التي كان المجتمع المصري يحاول أن يخطوها نحو بناء داخلي وتغيير عريض، حتى مع وجود الاستعمار البريطاني الذي كانت مصر كلها تعاني منه آنذاك.

إن الموقف ينحصر في نقطتين:

النقطة الأولى، أن الفرقة قد ارتمت في أحضان المترجمات نتيجة النقص العام في حركة التأليف المسرحي المحلي. وهو نقص كانت تفرضه مقاييس الثقافة المسرحية المحدودة. كما أن المترجمات نفسها كانت تعتمد على طريق الصدفة وحدها، ولا تخضع لنظام اختيار محدد يقوم على أساس فكري واضح. بدليل التناقض الصارخ الذي يتضح في اختيار المسرحيات المترجمة. حيث نعثر الى جانب ترجمات لوليم شيكسبير وجان باتست موليير وليو تولستوي وهنريك ابسن وبيير أجوستين كارون دي بومارشيه وجان كوكتو وجان بول سارتر وجورج برنارد شو وادمون روستان وأنطون تشيكوف وآرثر ميللر، وهم جميعاً قمم مسرحية، نجد ترجمات يختارها ويمثلها المسرح للفرنسي شابويه والانجليزيين ڤوج وهنري جيمس والصيني سن بي والايطالي كاسيلا. وأغلبهم ليس من قمم التأليف الدرامي الجدير بالترجمة أو العرض. فضلاً عن أن أعمالهم لم تكن تمت لا من قريب ولا من بعيد الى المجتمع المصري بصلاته السياسية والاجتماعية والثقافية.

والدليل الثاني على عدم تجانس هذه الخطة المرتجلة، هو ظهور عدد من المترجمين لهذه الأعمال ممن ترجموا المسرحية بمحض الصدفة وحدها ثم تقدموا بها الى المسرح لتمثيلها. لأنه حتى بعد مرور عدة سنوات على الثورة المصرية، وبعد أن انتشرت حركة الترجمات للدرامات العالمية - وبخاصة - في سلسلة للكتاب خصصتها الدولة للمسرحيات العالمية[٢٥] لم نعثر لأي من المترجمين على أعمال تذكر.

النقطة الثانية، من الواضح أن أغلب هذه الترجمات، أو المؤلفات المقتبسة من تأليف يوسف وهبي وفتوح نشاطي. وهما المخرجان اللذان كانا يعملان في الفرقة في ذلك الوقت. بل إن أولهما قد تقلد منصب مدير الفرقة لعدة مرات. وهو ما سهّل بطبيعة الحال تقرير مترجماتهم أو مؤلفاتهم ـ على حد تعبيرهما ـ للخروج على خشبة المسرح.

وهو ما يقودنا في نفس الوقت الى الأخذ بعدم سلامة التخطيط لمسرح الدولة الرسمي. وما هو أيضاً أحد الأسباب في عدم ازدهار وتطور الدراما المصرية، وتعطيلها عن أن تأخذ دورتها الطبيعية في الظهور والنمو، كنتيجة طبيعية لصراعها مع سيل المترجمات الأجنبية.

« ... والتركيز الكبير في عهد الثورة على التكنولوجيا والعلم التطبيقي لمواجهته احتياجات خطة التنمية قد تم بغير شك على حساب الدراسات الانسانية. وهو قد هيأ للبلاد طبقة عريضة من الفنيين. ولكنه في الوقت ذاته قد أصاب طبقة المثقفين بالضمور، أو على الأصح غيّر خصائصها »(٢٦).

ثانياً: في فرقة المسرح المصري الحديث

وفي الجانب المقابل للفرقة القومية المصرية، تقوم فرقة المسرح المصري الحديث بعد أن أنشئت على محاولة التجديد في الحركة المسرحية بأعضاء كلهم من الدارسين للفن خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وبمدير يقودهم هو زكي طليمات منشىء المراكز العديدة التي كانت تبث الفن وتنفثه في المسرح الشعبي والمسرح المدرسي.

اذا ما درسنا الدرامات التي قدمتها هذه الفرقة الشابة في نفس الموسمين المسرحيين ١٩٥٣/٥٢، ١٩٥٤/٥٣م حيث كانت الفرقة تعمل في شبه منافسة شريفة مع الفرقة القومية المصرية العتيدة والتي كان عمادها كبار

الممثلين، استطعنا أن نضع أيدينا على حالة الدراما المصرية في ذلك الوقت، من خلال المسرحين الحكوميين اللذين كانا يعملان جنباً الى جنب. المسرح العتيد ويقوده يوسف وهبي، والمسرح الحديث ويقوده زكي طليمات.

في الموسم المسرحي ١٩٥٣/٥٢ م قدمت فرقة المسرح المصري الحديث مسرحيتين مترجمتين. هما (شروع في جواز - اقتباس سليمان نجيب، نزاهة الحكم - تأليف بول باسانت وترجمة نصيف المنقبادي).

بينما قدمت الفرقة ٤ مسرحيات في مجال التأليف المحلي هي (كفاح الشعب - أنور فتح الله ومحمود شعبان[٢٧]، ست البنات - أمين يوسف غراب، صندوق الدنيا - توفيق الحكيم، بنت الجيران - رشاد حجازي).

وفي الموسم المسرحي ١٩٥٤/٥٣ م عرضت الفرقة مترجمتين اثنتين أيضاً هما (البخيل لموليير - ترجمة صبري فهمي، مريض بالوهم لموليير أيضاً - ترجمة ادوارد ميخائيل).

كما مثلت الفرقة ٥ مسرحيات محلية بزيادة واحدة مؤلفة عن الموسم الماضي. والمسرحيات هي (حورية من المريخ - رشاد حجازي، كدب في كدب - محمود تيمور، مسمار جحا - علي أحمد باكثير، كسبنا البريمو - صوفي عبد الله، دنشواي الحمراء - خليل الرحيمي).

من الطبيعي أن التصدي لإحياء الدراما المصرية يجب أن يخرج من قبضة وعزم الشباب، ومن قوتهم ومن ثورتهم، كذلك من القيم الفنية التي قامت عليها فرقة المسرح المصري الحديث. لنقف عند ما تذكره نعيمه وصفي إذ تذكر عن الفروق بين المسرحية العتيد والحديث.. «... وبالمقارنة ندرك الفرق بين هذا الحدث الثوري في حياة المسرح وبين ما كان قائماً»[٢٨]. ثم نعود مرة أخرى الى بحث منهج ما قدمته الفرقة الشابة.

فبالنسبة لحركة المترجمات نرى أنها تعثرت وتبعت النظام التقليدي اللامنهجي الذي سارت عليه شقيقتها العتيدة الفرقة القومية المصرية، في مترجمة موسمها الأول. لأن ما يصم حركة الترجمة عند الفرقة القومية المصرية بالقصور الفكري والارتجالية في التنظيم، يصم الفرقة الشابة أيضاً.

لكن الواضح أن فرقة المسرح المصري الحديث كانت أكثر توفيقاً في موسمها المسرحي الثاني ١٩٥٤/٥٣ م بالنسبة لقضية الاختيار في المترجمات. لقد قدمت مسرحيتين لموليير. الأولى (البخيل) فأعطت صورة جيدة لما ينبغي أن يقدم من الأدب العالمي المناسب للشخصية المصرية ومزاجها. وبخاصة في وقت ملأت الضبابية وعدم وضوح الرؤية بالنسبة للمترجمات جو الحركة المسرحية آنذاك. ولعلنا نوضح أسباب الضبابية وعدم وضوح الرؤية في السببين التاليين..

السبب الأول، متاهات الترجمات الكثيرة التي قدمتها الفرقة القومية المصرية. والتي تتمثل في ١٢ مسرحية داخل دار مسرحية واحدة وعلى مدى سنتين متتاليتين وفي وضع مسرحي خاص. على اعتبار أن الجمهور لم يكن يرتاد المسرح كثيراً. وأن الغالبية العظمى من الرواد المستمتعين بفن المسرح - وهي الطبقة الثرية - كانت ترتاح الى فرق ترفيهية أخرى مثل فرقة نجيب الريحاني، وفرقة اسماعيل يس الأهلية الأخرى والتي تكونتا في عام ١٩٥٤ م[٢٩].

السبب الثاني، أن بعض الكُتاب المصريين كان يبيح لنفسه تحوير الشكل اللغوي للمترجمات. كما فعل عثمان جلال عندها نقل مسرحية موليير (طرطوف) الى الزجل باسم (الشيخ متلوف). وهو ما أتاح للجماهير فرصة الموازنة بين الشكل المترجم بصورته الأمينة، والنص الآخر المترجم داخل الشكل الزجلي المحلي المصري.

ومع ذلك، فإن الفرقة الشابة قد جارت الفرقة القومية المصرية والمسارح الأهلية عند تقديمها للمسرحيات الكوميدية الخفيفة، ولكن بمؤلفين جدد.

ثالثاً: في المسارح الأهلية

أما بالنسبة لحركة المسرح الأهلي. فإن مسرح نجيب الريحاني الذي كان يتردى في المسرحيات الخفيفة والمسلية والترفيهية، والتي ظل يقدمها منذ عام ١٩٤٩ م الى قيام الثورة المصرية، وفي حفاظ على شكلها التقليدي البعيد كل البعد عن قضايا الجماهير الثائرة في ذلك الوقت، خاصة قبل مرحلة الانفجار الوطني.

ولعل من الأمانة العلمية أن نذكر أن مسرح نجيب الريحاني بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م مباشرة قد قدم بادرة أمل وحيدة في تاريخه المسرحي الطويل، حين عرض دراما (لزقة انجليزي - تأليف بديع خيري). ماساً بها ولأول مرة بين المسارح الأهلية جميعها، وجه الدراما الوطنية.

ولما كانت مسرحيات المسرح الأهلي تعالج - وفي اضطرار مخجل - أمثال هذه المسرحيات الوطنية على طريقته المناسبة حتى لا تتهم بالتخلف أو عدم الوطنية أو مجاراة الشعور العام للجماهير، أو حتى التضاد مع الثورة المصرية، فإن خصائص الدراما الوطنية لم يكن من السهل العثور عليها وسط هذا النوع من مسرحيات المناسبة. وبالأساس الفكري القوي الذي تحمله سواء كان يمس الايحاءات أو الدعوة بضرورة طرد المستعمر وتصفية الاستعمار، أو كشف عملاء الاستعمار من ملك ورجال احزاب، او رفع الصوت العربي المؤيد لقضية فلسطين.

وعلى هذا، فإننا نضيف مثل هذه المسرحيات تحت بند الدعائية والتظاهر بالوطنية. لأن ما تقدمه من دعاية جوفاء سرعان ما ينتهي طنينه عندما يغادر

المتفرج صالة الجمهور. وهو نفس السبب الذي جعلنا نكشف عن الاستفاضة في تحليل هذا النوع من الدرامات، على اعتبار أن كل مقوماته وحوار شخصياته يكشف أنه لم يكتب ولم يعرض على خشبة المسرح الأهلي الا من باب التحية والمجاملة الكاذبة للثورة المصرية وللشعب المصري. هذا الشعب الذي لم يكن هو نفسه يعرف الكثير عن اتجاه فرقة الريحاني لغلو اثمان التذاكر فيها.

الا أننا مع ذلك، نسجل جهد فرقة نجيب الريحاني في فترة ما بعد الثورة. فبعد تقديم مسرحية (لزقة انجليزي) السابق الاشارة اليها، تقدم الفرقة مسرحية ثانية بعنوان (تعيش وتاخد غيرها). والتي عُرضت بنادي الضباط أمام أعضاء مجلس قيادة الثورة المصرية في يوليو ١٩٥٣م في العيد الأول للثورة، حيث شاهد العرض الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.

حتى اذا ما انتهت حدّة الثورة. وبعدت الشُقة بفعل الزمن، عدلت الفرقة عن محاولاتها الوطنية المتمثلة فيما قدمته من درامتين، وعادت لتستأنف نشاطها الفكاهي البرجوازي الامتاع. بما يؤكد ما ذكرناه من أن ظهور الدراما الوطنية في المسرح الأهلي كان يرتكز على الدعاية ليس إلا. فهذا النوع من الدرامات سرعات ما اختفى حين قدمت الفرقة في الموسم التالي ١٩٥٤/٥٣ ثلاث مسرحيات جديدة كلها من تأليف بديع خيري تحمل أسماء (الحكم بعد المداولة، يا سلام على كده، الرجاله ما يعرفوش يكذبو). ولا يوجد من بينها واحدة تشير الى استمرار الكفاح ضد المستعمر الذي لم يكن حتى ذلك الوقت إلاّ رابضاً على مشارف مصر وعلى شواطئها وحدودها وداخل معسكراته الأجنبية المزروعة في أرض الوطن.

★ ★ ★

هذا في الوقت الذي قدمت فيه فرقة (اسماعيل يس) وفي نفس الوقت [٥]

مسرحيات هي (حبيبي كوكو، عريس تحت التمرين، الست عايزه كده، صاحب الجلالة، من كل بيت حكاية) . وكلها من تأليف أبو السعود الابياري شريك الممثل اسماعيل يس في ادارة الفرقة المسرحية وتمويلها .

فما معنى هذا التناقض بين الفرقتين الأهليتين اللتين كانتا تعملان بصفة مستمرة يومياً ؟ مما يؤكد وجهة النظر من أن دخول الوطنيات الى بوابة المسرح الأهلي وصعودها الى الجماهير من خلال هذه المسارح المترفة، كان من باب الدعاية وحدها . بل إننا نصل إلى القول بأن فرقة اسماعيل يس ـ والتي بدأت أولى مواسمها المسرحية عام ١٩٥٤ م ـ لم تكن تفكر أدنى تفكير في المشاركة الوطنية، ولا حتى في بذل أية محاولات جادة في طريق إحياء الدراما المصرية .

وهو ما يدلل على وجود انفصال فكري الى جانب عدم اقتناع بفكرة النضال لدى مسئولي هذه الفرق الأهلية. بل أن الأمر ليصل الى انعدام الاحساس والتحمس الوطني .

إذ من الثابت أن فرقة اسماعيل يس بمسرحياتها وبرنامجها ـ الذي امتد حتى عام ١٩٥٦ ـ مرحلة النقطة بعد التالية في بحثنا هذا، لم تفكر إلا في مزيد من مسحريات تُفصَّل أدوارها بواسطة كاتبها الوحيد أبو السعود الأبياري على ممثلي فرقته، وفي خطف كبار الممثلين وأبطال الكوميديا من كافة مسارح القاهرة. فهرب كثير من فرقة نجيب الريحاني، وآخرون من مسرح الدولة الرسمي (الفرقة المصرية الحديثة) والتي كُونت من المسرحييْن الحكوميين الفرقة القومية المصرية وفرقة المسرح المصري الحديث بقرار وزاري كان قد صدر عام ١٩٥٣ م .

وأسماء المسرحيات التالية والتي مثلتها فرقة اسماعيل يس تعطي صورة واضحة عن موقف الفرقة المخزي من القضية الوطنية . وهي (جوزي

بيختشي، خميس الحادي عشر، ركن المرأة، أنا عاوزه مليونير، سهرة في الكراكون، عفريت خطيبي).

* * *

ووسط هذا الضمور الفني داخل الفرق الأهلية، كانت هناك (فرقة المسرح الحر) تجري في كل اتجاه. وفي نفس الفترة كانت الفرقة قد سقطت في براثن (درامات المواطنين)، بعد أن كانت قد عالجت القضية المعاصرة آنذاك بمسرحية الافتتاح (الأرض الثائرة - تأليف محمد كمال هاشم وعباس الرشيدي). وهي مسرحية تدور أحداثها في الريف المصري قبل وقت قيام الثورة المصرية.

كما قدمت الفرقة مسرحية بعنوان (الرضا السامي - تأليف محمد كمال هاشم). وتُعتبر من أولى مسرحيات تلك الفترة التي ساهمت في تعرية النظام الملكي البائد ومهاجمته في قسوة وصراحة[٣٠]. فإذا ما عدتُ الى ما ذكرته نعيمة وصفي بعد هذا الكشف عن حركة الترجمات والمؤلفات داخل حلبة المسرح المصري الحديث والفرق الأهلية العاملة في ذلك الوقت، وصلت الى معارضة هذا الحكم العمومي الذي أطلقته الكاتبة الى حد كبير. لما فيه من تحمس زائد لفرقة مسرحية كانت هي إحدى عضواتها. وفي نفس الوقت أكشف أن الجهود الوطنية التي قامت بها بعض الفرق الأهلية - وفي حدود امكاناتها - كانت جهوداً وقتية ومؤقتة للمحافظة على جماهيرها من الطبقات العالية، هذه الطبقات التي لم يكن يعنيها في قليل أو كثير موقف مصر، أو قضية الاستعمار أو مظاهرات التحرير الوطني، وغير ذلك من المشكلات الأساسية في حياة الشعب المصري في تلك الفترة التاريخية.

ومع ذلك، فإننا نرى في تفاؤل نعيمة وصفي كثيراً من الحقيقة، التي

تنصف في الوقت ذاته فرقة المسرح المصري الحديث. انني أرى هذه الفرقة الوليدة هي أحد الأسباب الجادة في المسرح للتنبيه - وفي صدق - الى الدور السياسي الذي يمكن أن يلعبه المسرح تجاه الجماهير. خاصة وسط صورة غير واضحة تماماً عن مهمة ووظيفة المسرح، بدليل عدم انتباه السلطة الى دوره كأداة فعّالة في خدمة الجماهير. فلم يكن هذا التعبير قد عرف أو انتشر بعد.

ورأينا أن المسرح المصري الحديث بفرقته الشابة. وبتصديه لعمل وطني في موسم ١٩٥٣/٥٢ م، ثم لعملين وطنيين على نفس المنوال في الموسم الذي تلاه ١٩٥٤/٥٣ م كان يؤكد وجوده وجهوده ويكشف عن مساهماته ليعكس روح العصر.. وقضاياه وآلامه وآمال المواطنين المصريين. وقد أدت جهود فرقة المسرح المصري الحديث في خدمة الدراما الوطنية الى النتائج التالية:

أولاً - استطاع المسرح من خلال مساهمته في الحركة الوطنية تقديم مؤلفين جدد لأول مرة. من أمثال أنور فتح الله، محمود شعبان، خليل الرميحي.

ثانياً - استطاع المسرح أن يُقنع كاتباً مثل رشاد حجازي، للكتابة في مجال الدراما المصرية وفي غير خط المسرحيات الوطنية. حيث قدم له بعد ذلك مسرحية (بنت الجيران). كما حقق المسرح نجاحاً بدخول صوفي عبد الله - وهي كاتبة متخصصة في الكتابة القصصية - الى عالم الدراما المصرية. فمثل لها في نفس الموسم ١٩٥٤/٥٣ مسرحية (كسبنا البريمو) في مجال الكوميديات.

ثالثاً - أعطى المسرح المصري الحديث فرصة ذهبية للمخرجين المسرحيين الذين كانوا قد عادوا من بعثاتهم الخارجية والداخلية في الخمسينات. ومنهم نبيل الألفي، حمدي غيث، عبد الرحيم الزرقاني، سعيد أبو بكر. وهو سبق لم يحرزه المسرح الحكومي العتيد (الفرقة القومية المصرية).

رابعاً - اذا فحصنا موقف الحفلات المسرحية كعروض وكجمهور في

موسم ١٩٥٣/٥٢ م في كل من المسرحين الحكوميين، على اعتبار أن احصاءات العام الثاني ١٩٥٤/٥٣ م تصبح صعبة التحديد الدقيق نتيجة قرار ضم المسرحين في فرقة واحدة عرفت باسم (الفرقة المصرية الحديثة) في وسط الموسم المسرحي الثاني.

فإننا نجد أن المسرح العتيد قدّم ١٢٢ حفلة مسرحية يقابلها رواد بلغ مجموعهم ٢٩٣٤٥ متفرجاً. بينما يسجل المسرح الحديث لنفس الموسم ١٧٦ حفلة مسرحية شاهدها ٥١٩١٤ مشاهداً. فماذا يعني ذلك؟ إلا سبق المسرح الشاب. خاصة وأن العُرف جرى على أن الجمهور لا يقبل من الوهلة الأولى على الفرق المسرحية الجديدة قبل أن يتأكد من هوية ومستواها، الى اعتبارات أخرى كثيرة.

كما يتضح من المقارنة أن فرقة المسرح المصري الحديث قد حاولت قدر جهدها تشجيع الدراما المصرية، حتى وإن مثلت بعض المترجمات التي أتت بميزان دقيق وحساب محسوب. وهو ما نراه إلى جانب ازدهار الدراما المصرية، وإفساح المجال لها بأن تعتلي خشبة المسرح المصري بعد طول غياب، بل وأن تظل طوال الموسم المسرحي تحتل حيزاً زمنياً يتيح لها تقييم كُتّابها.

إن اقبال الجماهير، وبهذه الفروق الكبيرة المسجلة بين المسرحين الحكوميين (المسرح العتيد بفرقته القومية القديمة والمسرح الشاب بفرقته الحديثة) ليدلل على أن دخول الدرامات المصرية الى حيز الانتاج المسرحي كان أحد عوامل الاقبال الجماهيري في مسرح ما بعد الثورة. وهو ما يعطي لفرقة المسرح المصري الحديث الشابة شرف محاولة توجيه المسرح المصري ليكون نافذة مفتوحة أمام الأقلام المصرية والعربية لتحتل المساحة التي استأثرت بها المترجمات طويلا. هذه المساحة الواسعة التي عاشت في زمن الفرقة القومية المصرية مكتظة بالآداب الأجنبية، وحاجزاً وسداً منيعاً أمام الدراما المصرية،

التي كانت في وضع لا تحسد عليه، فحتى لو قُدّر لها النفاذ الى خشبة المسرح للتمثيل، فإن الكم الهائل من الأجنبيات الى جوارها، كان يطمس معالمها، مهما كانت المسرحية المصرية جيدة الصنع.

وتشترك فرقة المسرح الحر - الى جانب الفرقة الشابة - في هذه المحاولة الطيبة لوضع الدراما على أول طريق التنفيذ والاخراج، ثم الظهور عرضاً طبيعياً أصيلاً. هذه الفرقة التي ساهمت في مد المسرح والحياة المسرحية بعدد غير قليل من المؤلفين الدراميين، لم يكن لهم ذكر في تاريخ الحركة المسرحية من قبل. ولم يكن لفضل ظهورهم أي سبب، إلا جرأة المسرح الحر على تقديم أعمالهم الأولى للمسرح، من واقع خطة فنية، كانت في الواقع أكثر تحديداً، وأقرب التصاقاً بنشر الدرامات المصرية، عنها عند المسرح المصري الحديث.

أوائل الدرامات الوطنية..

المؤلفون أنور فتح الله، محمود شعبان، علي أحمد باكثير، خليل الرحيمي

★ دراما كفاح الشعب

وسط التيار الوطني المشبّع بالرغبة الجامحة لطرد المستعمر البريطاني، تقدم فرقة المسرح المصري الحديث في أكتوبر ١٩٥٢ م مسرحية (كفاح الشعب - أنور فتح الله ومحمود شعبان) مفتتحة بها موسمها المسرحي على مسرح دار الأوبرا المصرية في أربعة فصول من ثمانية مناظر.

في يوم ٢١ يوليو ١٧٩٨ م وصلت الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت الى مشارف القاهرة في أول غزو أوروبي لمصر في العصر الحديث. ولقد استعمل المؤلفان التاريخ المصري كنسيج درامي لمسرحيتهما (كفاح الشعب) على اعتبار أن (مصر مقبرة الغزاة). ومع أن الحملة الفرنسية

المشهورة قد أصبحت نقطة تاريخية هـامـة في تـاريـخ مصر الحديـث، فـإن السنوات الثلاث التي استغرقتها هذه الحملة قد انتهت بأن عاد الفرنسيون إلى بلادهم يحملون الفشل في أعقابهم، بفضل القوى الوطنية والشعبية التي تصدت لهم في فترة لم تكن مصر قادرة بوضعها العسكـري على الوقـوف أو التصـدي لقائد فرنسي شهير مثل نابليون بونابرت، الذي هزم كثيراً من الجيوش وقهر العديد من البلاد. لكن القوة الحقيقية ضد هذا الاستعمار الفرنسي في الداخل كانت ترتكز على كفاح الشعب المصري الذي لم تكن أسلحته توازي أو تُداني أسلحة المستعمر ومعداته الحربية. ومع ذلك، فقد استطاع الشعب خلال ثلاث سنوات بقيتها الحملة في مصر أن يُذيقها صنوفاً من العذاب، نتيجة التمرد الوطني والتجمعات الشعبية التي كانت بطلة الموقف في ذلك الوقت.

استعار المؤلفان هذه الصورة التاريخية ليُلبساها إطار العصر، في محاولة لتقوية عزيمة الشعب المصري الذي كان الاحتلال البريطاني قد أنهكه وهدّ قواه وخرّب اقتصاده وناسه. وضمن هذه الاستعارة اعتمدت الدراما على الأبطال المصريين التاريخيين، وجعلتهم أبطال الكفاح الوطني. فظهر الشيخ السادات وعمر مكرم يكافحان من أجل الشعب المصري وينفثان من زفراتهم الوطنية أعظم المواقف المجيدة، في عمل دائم على تقوية فكرة المجابهة مـع العدو الغاصب.

ضرب المؤلفان الدراميان في (كفاح الشعب) أروع الصور البطولية في انكار الذات.. في تنازل السادات عن رئاسة إحدى جماعات الكفاح المسلّح لزميله عمر مكرم، من أجل تـوحيـد الجهـود وضم الكلمـة ضـد المستعمـر الفرنسي وفي مواجهته. هذه الجماعات التي تشكّلت آنذاك سراً بين جموع الشعب لجمع الأموال للكفاح الوطني، بعد أن كانت الدولة عاجزة عن شراء السلاح للثوار. او لم يكن المسئولون يرغبون في ذلك. وأصبحت المسئولية

تقع على عاتق الشعب وحده بدل الدولة التي كانت تُحكم بواسطة المماليك.. الذين كانوا في شُغل عنها بصراعات داخلية بينهم على الحكم المحلي مما أدى الى حروب داخلية، كانت كلها تنحصر في الأطماع والأهواء الشخصية.

وحتى أبطال مصر الذين كانوا يقبلون العمل في رئاسة الديوان تحت ضغط السلطات الفرنسية الحاكمة أو إذعاناً لتهديداتها، فإنهم كانوا وطنيين الى أقصى حدود الوطنية. لأن المسرحية قد أظهرت الشرقاوي رئيس الديوان وهو يرفض أوامر القائد الفرنسي كليبر (Clebre) إذا ما دعت الوطنية الى ذلك. وقد كانت تدعو فعلاً..

لقد اعتمد المؤلفان على ثلاثة أطراف رئيسية لاقامة الصراع الدرامي. هي الفرنسي المحتل، الخونة المماليك، الشعب المصري. ولقد تجسد الاحتلال الفرنسي في قائد الحملة نابليون بونابرت الذي سرعان ما يرحل بعد الغزو الفرنسي على مصر الى الشام لغزوها، بعد أن خُيّل له أن جيشه وجيش الامبراطورية الفرنسية قد استقر به الحال في مصر. وقد كان مخطئا في حساباته، بدليل النتيجة النهائية للحملة الفرنسية، وللدراما نفسها كما جسدتها شخصياتها الرئيسية القائد كليبر والجنرال ديبوي والقائد كافريللي وبعض الضباط الكبار من الجيش الفرنسي.

وفي الدراما، حمل خيانة المماليك محمد بك المنفوخ وعثمان بك الطمبورجي ليمثلا الخيانة الداخلية في أقذع صورها. وأمام جبهة واحدة موحدة لمصر وحريتها، وقف المصريون المجني عليهم، يتمثلون في نواب عن الشعب هم شخصيات السيد السادات والسيد عمر مكرم والسيد محمد كريم في الدراما. وحتى موقف المرأة المصرية التي لم تكن قد وصلت الى ما وصلت له بنت جنسها في القارات المتحضّرة آنذاك، وقفة زوجة البطل السادات لتكون بشيراً للطليعة الثورية النسائية دفاعاً عن الوطن، وفي أعلى مستويات

الشرف والعاطفة، عندما تمنعها بطولتها الانسانية مـن قتـل جنـدي فـرنسي استعطفها لتتركه من أجل صغاره الأطفال في فرنسا.

لكن.. كيف عالجت الدراما التاريخية الأحداث العصرية الشكل هذه الأبعاد الثلاثة؟

يحضر الجيش الفرنسي الى البلاد ليسرق منزل السادات أحد الأشراف المصريين، ولينهب الأموال وليقرر الضرائب العالية الباهظة على العاصين. ويطلق الوطنيين المشتبه في أمرهم نظير الجزية المادية. وهو ما تحاول الدراما أن تصل اليه عن طريق عرض هذه الأحداث، لتلقي على صفة المستعمر (البربري المتوحش). فهل وُفقت الدراما في هدفها؟

اننا نرى أن البناء الدرامي للأحداث لإثبات هذه البربرية كان بناءً ضعيفاً. بمعنى أن الدراما في تصويرها وخطتها للوصول الى تأثير الشكل البربري الوحشي - كصورة تريد أن ترسمها للمستعمر - لم تكن تحوي في طياتها المشاهد الدرامية اللازمة لذلك. إنما كانت هذه الأخبار والقوى الجبرية بسلوكها البشع، تصل الينا عن طـريـق الخبر وليسـت عـن طـريـق الحدث الدرامي. أي أنها كانت تصل جاهزة في صورة قرارات فرنسية وليست في صورة مواقف درامية. وأما المشاهد التي أظهرت لجوء العدو الفرنسي الى القيادات الشعبية لمحاولة استمالتها الى جانبه، ثم محاولاته للاتصال برجال المماليك الفاسدين، كمحاولة أخرى للاتكاء والاعتماد على قوىً داخلية في البلاد، فإن ذلك كان يُظهر حقيقة الحالة النفسية الداخلية التي كان عليها مستعمرٌ أتى الى البلاد معتمداً على قوة جيشه وسلاحه، ولا يجد له نصيراً في الداخل، غير أساليب الرياء والخداع والمداهنة واستمالة الغير. وسلوكه على هذه الصورة يصبح ضرورة من ضرورياته، كما هو ضرورة أخرى من ضروريات الدراما

التي تتحدث عنه . وهو ما نقله المؤلفان في صدق ودقة حوار . ذلك لأنه في نفس الوقت، بل وفي نفس اللحظة يُظهر ضعف المستعمر رغم انتصاراته، كما يفضح الأشكال الاستعمارية مهما لبست من لباس، ليس بالنسبة للحملة الفرنسية فقط، لكنه يتعدى ذلك الى العمومية والشمولية .

ومع ذلك، فقد كشف طابع التكوين الفني للشخصيات الفرنسية في الدراما عن سذاجة، عبر مشاهد ركيكة الحوار والفعل . وكان الأجدر بالمؤلفيْن أن يَفسّرا الجانب الفرنسي على صورة أعمق من الحيلة والخسَّة . ذلك لأن مشاهد الشخصيات الفرنسية حتى مع أعدائهم وطني مصر، كان يغلب عليها دائماً طابع المنتصر المصري بكلماته ومشاعره الوطنية الحماسية، بما نراه حماساً مفتعلاً يتعارض مع أساس الموقف الدرامي .

أما ما يخص المشاهد القليلة في الدراما، والتي ظهرت بين الحين والحين في المسرحية لابراز خيانة المماليك الذين يضعون خدماتهم ـ وفي ذلة ـ تحت أمر المحتلين . فقد أبرزت الدراما الهدف من سلوكهم غير الوطني، ألا وهو الطمع في مزيد من السلطة، حتى ولو بقي الاحتلال، ليتولى الخونة أمر الأقاليم بغية حُكمها، وفرض الأموال والضرائب الجديدة على فلاحيها وشعبها، وجمعه لصالح الفرنسي المستعمر . لقد كان ظهور الشخصيات المملوكية خلسة واختفاؤها خلسة كذلك من أهم اللقطات الفنية التي اعتنت بها الدراما رغم ذلك .

لكن ما يؤخذ على هؤلاء المماليك، هو هذا الغباء الذي رُسمت به شخصيتنا زعمائهم (المنفوخ والطمبورجي) . ولو أن هذا الغباء وهذه التفاهة كانا يقدما في حقيقتهما صورة للحكم المملوكي السيء في مصر في ذلك العصر .

ثم، يبقى من الأطراف الثلاثة التي قام عليها الصراع الدرامي، الجانب الأخير، وهي ما نعتبره الجانب الايجابي في حياة المسرحية. فكيف عالجه المؤلفان؟

كان الشعب هو الهدف وهو الحاجة المفقودة. ومع أن الحادثة المسرحية هي حادثة تاريخية. إلا أن أهم ما يميزها هو ابراز المؤلفيْن لها على صورة (ثورة شعبية). هذه الثورة التي هبت مندلعة، يحمل لواءها الزعماء المصريون، ولمصلحة الشعب المصري. ذلك لأنها ثورة ترفض الظلم، ثم هي تعلن عن هذا الرفض، ثم هي بعد ذلك تطالب ضمن ما تطالب - على لسان الزعماء الممثلين للشعب - تطالب ضمن ما تطالب - على لسان الزعماء الممثلين للشعب - بحكمٍ خالص للشعب ولمصلحة الشعب.

- «عمر مكرم: لا نستطيع أن نرتبط بشيء يُقيد الشعب بعد الذي بذله من التضحيات والدماء. إن حكم الشعب لن يكون إلا بارادة الشعب ولمصلحة الشعب».

- «المنفوخ: هذا صوت جديد لم نعتد سماعه»[٣١].

إن شعبية هذه الثورة تستند من وجهة نظرنا الى أن الشعب كان هو المحرك الأول لهذه الثورة الداخلية التي هبت ضد المستعمر الفرنسي، ممثلاً في حركة المقاومة التي كانت تتألف من أدنى الطبقات الشعبية. من تُجار بولاق بقيادة البشتيلي. ومن الجزارين بقيادة أبو شمعة. ومن العمال السباكين والحدادين ومن المثقفين الى جانبهم، يقودهم شباب وطلبة الأزهر، المركز الرئيسي للتعليم في مصر في ذلك الوقت.

وتكشف هذه العلاقات في البنية الدرامية على أن الدراما قد وظّفت كل هذه الطوائف الشعبية لخدمة القضية الوطنية. وهي التي سطّرت في مشاهدها

حوادث تشهد على البطولة الشعبية وعلى اصرارها، وعلى رفضها التعاون مع المحتل، عندما أخفوا الجمال حتى يعيقوا المحتل عن استعمالها في نقل الماء لجنوده من مكان الى مكان.

حقاً.. لقد كان القضية الوطنية الشغل الشاغل لكفاح الشعب.

وتهتم دراما (كفاح الشعب) ببعض الخُطوط الفرعية التي تتضافر مع موضوعها الأساسي. وتحمل غالبية هذه الخطوط أمانة الدفاع عن الحقوق الوطنية والانسانية. ونجد شخصية (رواية) ابنة محمد كريم تُجسد هذه المعاني الدرامية السامية حين تظل صابرة بعد إعدام والدها. وهو ما نراه إشارة الى درجة وعي عالية قدمتها الدراما، رغم ما تتجاوزه هذه الصورة بالنسبة للمرأة المصرية. لقد سمح المؤلفان لنفسيهما بأن يتجاوزا الصورة الطبيعية التي عاشتها امرأة هذه الحقبة من التاريخ قرب نهايات القرن الثامن عشر. فلم تكن على هذه الصورة القوية التي تسمح لها بمثل هذه الأفعال، حتى ولو كانت بطلة من البطلات.

استغلت الدراما حادثة سليمان الحلبي العربي الأصل[٣٢] الحلبي المولد (سوريا). وعلى اعتبار أنها تقع ضمن الفترة التاريخية التي نقلت عنها. وعلى اعتبارها من الحوادث الهامة بالنسبة للاحتلال الفرنسي للشرق، إن لم تكن أهم هذه الأحداث.

والدراما على هذه الصورة تعتبر مسرحية تخاطب الجماهير، وتتوجه الى أحاسيسهم في محاولتهم لحثهم على حدث هام، يخرجون به من شريحة التاريخ، وليصطدموا بتاريخية العصر، ثم بتاريخ الأحداث التي كانت الجماهير تعيشها عام ١٩٥١ م على مستوى الواقع (زمن كتابة الدراما)، بعد أن ربطت المسرحية الجماهير بثلاثة أعوام كاملة، هي زمن بقاء الحملة الفرنسية على أرض مصر.

* **دراما مسمار جحا**

« ... في الساعة السابعة من صباح يوم الثلاثاء ١١ يوليو ١٨٨٢ م أعطى الأميرال سيمور إشارة الضرب. فأطلق الأسطول الانجليزي أول قنبلة على قلاعنا المصرية في الاسكندرية. وفي الساعة التاسعة من صباح يوم الأربعاء ١٣ يونيو ١٩٥٦ م رحل آخر جندي انجليزي عن منطقة القنال »[٣٣].

٧٤ عاماً من الاحتلال الانجليزي لمصر غيرت من تاريخ مصر وعطّلتها عن التقدم العصري منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. ولا يستهدف هذا البحث الجوانب الاقتصادية، بقدر ما يبحث في تطور الدراما المصرية. لكن الأمر يحتاج بالضرورة الى ذكر بعض الحقائق التي تشير - ولو من بعيد - الى موضوع الدراسة. لأن هذه الحقائق انما تُكوّن الخلفية لأحداث درامية لدراما من الدرامات. بل لعل هذه الخلفية تقودنا الى الأسباب التي يختارها مؤلف درامي ما لشكل مسرحيته، كما فعل الكاتب علي أحمد باكثير عندما كتب عام ١٩٥١ م مسرحيته الوطنية (مسمار جحا)، والتي لجأ فيها الى أساليب الرمز والتخفّي، حتى يضمن لدرامته أن تخرج الى حيز النور فالتة من قبضة الرقيب، وأن تؤثر في جمهور عريض، كان يعاني هو الآخر من احتلال استحكم في البلاد وشاع فساده في كل المرافق المصرية. ويظهر هذا الفساد في بترٍ للعدالة، وفي إنهاك لمصر المحتلة بمحاولات انجليزية لإجهاض بوادر الثقافة والتعليم. فتخصصت المدارس لتخريج طبقة بليدة من الموظفين الصغار اللازمين للمكاتب في ادارات الحكومة فقط. وفي الحفاظ على أن يظلّ الجيش المصري ضعيفاً دون زيادة في عدده، أو تطوير لأسلحته، حفاظاً على الاقتصاد البريطاني الذي احتكر بيع الأسلحة لمصر، ونهب منها أعظم محاصيلها، وأعني به القطن المصري الذائع الصيت والشهرة.

« إن مجموع ما دفعناه للانجليز هو ٢٥٠ مليون جنيه فيما بين سنتي ١٨٧٦ ، ١٩٤٣ م مقابل ٥٠ مليون جنيه قرض منهم »[٣٤].

وهو ما يعطي صورة واضحة - ومريرة في الوقت ذاته - عن أهداف الاستعمار البريطاني لمصر. والذي تمثّل بعد ذلك في هذا التخلف الذي ما زالت مصر تعاني منه حتى اليوم. والذي أدى الى تحطيم الصناعات اليدوية الصغيرة، وإغلاق مصنع الورق الذي كان قائماً في حي بولاق، حتى نضطر الى استيراده من انجلترا، والى غلق دار سك النقود المصرية لتسك في بلد المحتل. ويكفي مؤشراً لكل هذا الانهيار الاقتصادي أن أذكر أن مركز المكتب الرئيسي لمشتريات الحكومة المصرية كان مقره لندن، ولم يكن مسموحاً بأن يكون مكانه القاهرة عاصمة البلاد.

هذا التاريخ الوطني قد لفت نظر بعض الكتاب الدراميين والأدباء، ووجههم لأن يختاروا في الخمسينات موضوعات مستقاة من التيمات الوطنية. على اقتناع منهم بأن الدراما يمكن أن تقوم بدورها في خدْمة الثقافة التي كانت في ربقة الأيدي الانجليزية، سواء في نظارة المدارس العالية، أو في وظائف ومناصب وزارة المعارف العمومية المختصة بشئون التعليم والمشرفة على المسرح الحكومية في ذلك الوقت.

وتعود مرة أخرى فرقة المسرح المصري الحديث في موسمها المسرحي عام ١٩٥٤/٥٣ م لتتبنى خط الفكر الوطني، ولتتابع موسمها الفائت التي قدمت فيه (كفاح الشعب)، تعود الى تقديم المسرحية الوطنية (مسمار جحا)[٣٥].

بطل المسرحية (جحا) الشخصية العربية الفكاهية اللبقة، صاحبة الأحاجي والنكات التي تكشف عن قدر كبير من معاني الذكاء والدهاء والحرص والحنكة وسرعة البديهة وسياسة التخلص من المآزق في سرعة وخفة. يُحمّل الكاتب علي

أحمد باكثير شخصيته كل هذه الأبعاد، وفي انطلاقة للتعبير عن وجهة نظر كاتب المسرحية.

ويجعله باكثير أحد وعّاظ المساجد، وكأنه ككاتب يُريد أن يكشف مأساة ضياع الثقافة ومحاولات طمسها من جانب المستعمر على يد مثقفٍ واعٍ هذه المرة. وهو يؤكد من خلال مسرحيته أن جهود المستعمر ضائعة لا محالة. ولهذا يقدم شخصية جحا في الدراما شخصية محورية، تكاد تجري الأحداث خلفها، بدلاً من أن تكون هي صانعة الأحداث المسرحية. وهو في هذا يجد لنفسه الفرصة والمناسبة ليضع المأزق تلو المأزق لشخصية البطلة، ويدعّمها بأماكن انـزلاق خطيرة، سرعـان مـا يكتشـف الجمهـور مـن خلالها حـذق الشخصية ومهارتها في الانتصار على الأساليب الكاذبة والمداورات المكشوفة، التي ما هي الا صنائع المستعمر مهما كانت جنسيته.

إن أهم ما يُزعج جحا ويؤرقه في الدراما، هو هذا الاستعمار الذي أتى الى البلاد تحت ظل الحماية لفترة، فاستقى بها وطال استقراره. وهو لهذا يتفق مع ابن أخيه الشاب الثائر (حماد) ليمثل قضية الاستعمار في اطار قصة رمزية. حيث يبيع الشاب داره ـ بعد أن يشتريها له جحا من ماله سراً ـ الى (غانم). ثم هو يشترط عليه عند البيع أن يترك مسماراً في الدار يزوره ليطمئن اليه دائماً، لأن لهذا المسمار منزلةً في نفسه. ويقبل المشتري الجديد. لكن حماد يظل يذهب كل يوم بطوله الى دار غانم المالك الجديد ليطمئن على مسماره، ويزعجه كذلك. ويكاد يبقى في الدار طول اليوم وكأنها داره. حتى يصل الأمر الى القضاء في صورة شكوى من المحتل للدار الذي يأبى أن ينزع المسمار.

على هذه الصورة الرمزية يتوصل باكثير الى مهاجمة الاستعمار البريطاني عام ١٩٥١ م، وهو لمّا يزل بعد قابعاً في البلاد وجاثماً على صدور مواطنيها، تماماً

كما يجثم حماد على صدر غانم صاحب الدار بعد شرائها . « شاء المؤلف أن يجعل غانم من جحا ومن بعض أشخاص الرواية رموزاً وتوريات عن مبادىء وشخصيات سيّارة دوّارة في الشرق العربي بأسره بين حاكم ومحكوم وغالب ومغلوب . ثم أخضع روايته الى ما يزدحم به الشرق العربي من حوادث وأحداث . وقد عهد الى التورية والى التعمية . فهو تارة للاشارة والتلميح ، وتارة أخرى للافصاح والتصريح . فإذا أحس المؤلف أنه أسفر في صراحة بما عسى أن يُؤخذ به ، نراه يتراجع مداوراً مموّهاً . فيفوّت أغراض الحاكمين الذين يملكون أمر معاقبته »[٣٦] .

هذا هو رأي مخرج المسرحية . لننظر الى أي مدىً استطاعت الرمزية التي استعملها المؤلف أن تنقل فكرة الدراما ؟ هذه الفكرة الجيدة التي عالجها باكثير ، وأحاطها بخطوط درامية فرعية ، تناثرت على طريق المسرحية ، لكنها لم تعمل على تثبيت الفكرة الرئيسية للدراما ، بل لقد أعاقتها عن الوصول الى الأذهان .

ميلاد الفكرة للمسمار والدار ـ وهي ما تصيب الاستعمار في الصميم حتى عن طريق الرمز ـ جاء متأخراً . لأن هذا الميلاد يصل في اللوحة الثالثة من المسرحية التي كل قوامها ستة مناظر . وساعد على عدم وصول تأثير الفكرة ، أن المؤلف قد استطرد في قضايا فرعية جانبية تتصل بنظام الحكم في أجهزة الوالي ، وفي إبراز أسرة جحا في بيته للوصول الى لون من الكوميديا ، سخّر له درامته ، بدلاً من التقديم الجيد لفكرة المسمار والدار .

بل إننا لنرى هذا الخط الأُسريّ وقد امتد ـ وفي تطور واتساع ـ على طريق الدراما ، ليحتل جزءاً غير يسير ، مفسحاً مجالاً واسعاً لكوميديا ناتجة عن تصوير لنماذج الشخصيات المسرحية من أسرة جحا . والتي لا تتصل اتصالاً

وثيقاً بالموقف الأصلي في الدراما . ولعل تصوير شخصية ابن جحا (الغصن) يؤكد هذا الاستطراد .

وعلى هذا النسق، نحصل على شخصيات كوميدية، لكننا لا نحصل على كوميديا في الدراما . ويرسم المؤلف هذه الشخصيات الكوميدية رسماً هندسياً، يُفقدها في الوقت نفسه درامية الشخصية التي يجب أن تستند عليها في حبكة البناء الدرامي، المصدر الوحيد والجيد لنمو الشخصية في المسرح .

لم نجد هذه الشخصيات الأُسريّة، أو من بينهـا مـن يلتصـق بـالموضـوع الدرامي الأول، أو الفكرة الرئيسية للدراما (قضية المسمار والدار)، إلا في مشهد مسرحي واحد . وحتى هذا الالتصاق والاهتمام كان ظاهرياً .

وقد أدى ذلك بالدراما الى فصل شخصية جحا بمهماتها الوطنية الرمزية، عن بقية الشخصيات التي تحمل عبء أهداف ووظائف التحقيق الدرامي . فماذا كانت النتيجة؟ ينفصل الابن (الغصن) عن عرجونه . . . ديكه الصغير الذي يلهو به في بلاهة . كما تنصرف ابنة جحا الى التفكير في زواجها والاهتمام بأمور ذاتية دنيوية في انتظار خطيبها . هذا بينما تغرق الأم زوجة جحا في تطلعاتها الطبقية الضيقة التافهة .

واذن . . فهل استطاعت الرمزية وسط هذه الخطوط المتشعبة أن تصل الى مبتغاها؟ لم تصل الدراما الى أهدافها . لأن الرمز قد تحوّل بفعل المؤلف نفسه الى التصريح، حينما لم يجد الكاتب الدرامي بُداً من أن يُعرّي رمزه، طالما أنه أصبح عاجزاً عن بلوغ الهدف . والحوار التالي نموذج صريح على تعرية الرمز عنده .

« جحا : لا ينبغي أن يُظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار . المسمار منقول والدار ثابتة . المسمار يُنزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التي

تحتها الى سابع أرضين، وصاحب المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين »[٣٧].

فإذا لم يُجد الرمز، يلجأ المؤلف الى التصريح بعد التلميح.

« حماد: (صائحاً بأعلى صوته، ويلكم. ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير[٣٨]. هذا صاحبه فيكم. مروه بنزعة أو فانزعوه بأيديكم »[٣٩].

إننا نرى أن المؤلف قد ابتدأ درامته بالرمز وانتهى بفقدانه نتيجة اعلاناته الحوارية التي تتمتع بكثير من الصراحة الفاضحة. وهو ما يجعلنا لا نقبل المسرحية على انها دراما من الدرامات الرمزية، حتى وإن استعملت الرمز في بعض أماكنها أحياناً. رغم أن فكرة (المسمار والدار) وما آلت اليه في قضية المحكمة قد أثارت في الجماهير شيئاً. حتى وإن ظلت ناقصة معطّلة داخل الدراما الوطنية.

شغل التعريض بالاستعمار حيزاً كبيراً في المسرحية. ومع ذلك، فإنني أعتبره غير كاف للتعبير عن الموقف الوطني المحموم وقتذاك. لأنه يبقى تعبيراً ناقصاً قاصراً لا يوحي بالتغيير، ولا يقود الى الثورة، ولا يوجه الى العقل أو التفكير. لكنه يُعرّي ويفضح. وهو ما لا يكفي للتغيير المنتظر. ذلك لأن أشخاص المسرحية ظلّوا في أماكنهم ومواقعهم الاستراتيجية في الدراما، دون أن يضعوا النقاط على الحروف.

استعمل المؤلف في درامته الشكل الوطني الخارجي (الهامشي). ولم يهيىء لهذا الشكل مضموناً دراميا وطنياً لا ينفصل عنه. حقيقة أنه يُجري على لسان بطله جحا كل أنواع المآسي التي يرزح تحتها الشرق العربي من جراء الاستعمار المنتشر في كل مكان. لكن هذه الصورة هي صورة عمومية، لم يحدّها اطار درامي. ذلك، لأنه ما بقي بين أيدينا في نهاية الدراما لم يزد عن كونه غضبات

أو ثورات نفسية ضد القصر الملكي المصري، أو ضد المندوب السامي البريطاني. بل إن هذه الغضبات والثورات ظلت حبيسة الدراما. فهي لم تتبلور في مشاهد بعينها، وإنما جاءت على شكل حوار بين الحاكم عميد الاحتلال البريطاني وكاتبه.

إن حلم المستقبل الذي حلم به المؤلف، وهو تصوّره للجلاء، هو منتهى ما وصل اليه في درامته. ولعل صراخ الشعب بكلمة (الجلاء) ثم تعبيره (الجلاء بالدماء) في الشوارع وقتذاك هو الذي أوحى للكاتب بهذا الحلم، فجسده في مشهد من مشاهد درامته.

وهو حلم جميل ووطني. لولا أن حواره الضعيف لم يصل الى مستوى الفكرة فيه. خاصة وقد اتسم بالخطابة والوطنية الساذجة الفجة، التي أتت على البقية الباقية من الدراما. فأحداث الدراما تسير بين القضية الوطنية من ناحية، وبين أسرة جحا بمشكلاتها اليومية من ناحية أخرى. وكلما حاول جحا أن يطوّر القضية الوطنية ويشعلها ناراً تُلهب حماس الشعب حتى يستيقظ - ولو للحظات عليها لحظات الخلاص، كلما أخّرت الشئون الأسريّة وعطلت من تفتح الدراما نحو انطلاقها الى هدفها وفكرتها الأساسية. ويبقى المضمون الدرامي في النهاية في حالة حصار. لتجتازه حوادث فرعية مثل أنباء زواج ابنة جحا، وسلاطة لسان زوجته ومشاجراتها، وحكايات وروايات عن سوء حظ جحا وقلة بخته، ومشكلات تافهة حول نظافة البيت ونظامه. بما يضيع ويُفوّت على المشاهد المنفعل سياسياً استجلاء الفكرة الوطنية التي كان المؤلف قد بذرها في بداية الدراما.

★ دراما دنشواي الحمراء

في نهاية الموسم المسرحي ١٩٥٤/٥٣ م تعرض فرقة المسرح المصري

الحديث مسرحيتها الوطنية الثانية في نفس الموسم بعنوان (دنشواي الحمراء) التي عُدّل اسمها الى (دنشواي) تأليف خليل الرحيمي واخراج زكي طليمات.

كان قد مضى على قيام الثورة المصرية سنتان بالتمام، عرفت مصر فيهما إنجازات جديدة مسّت أول ما مسّت طبقة الفلاحين المعدمين. فصدر قانون الاصلاح الزراعي عقب الثورة مباشرة بعدة شهور قليلة. وتحصّل الفلاح الذي لم يكن يملك شيئاً الا الخدمة في حقول إقطاعية وسيده، نال خمسة فدادين. كما حُددت الملكية الزراعية بحد أقصى قدره ٢٠٠ فدان انخفضت بعد ذلك الى مائة فدان.

كانت هذه المكاسب الفلاحية السبب المباشر في أن يستقي خليل الرحيمي مادة درامته الأولى (دنشواي) من واقع الريفْ المصري. ولقد أقام درامته على بطولة فلاحية تاريخية، يعود تاريخها الى يوم ١٣ يونيو عام ١٩٠٦م وإلى مكان القرية المصرية (دنشواي)(٤٠).

إن أهم عناصر الدراما من وجهة نظري هو تسجيل ثورة الفلاحين في القرية الصغيرة (دنشواي عام ١٩٠٦م، أي بعد ٢٤ عاماً فقط من وقوع الاحتلال البريطاني الغادر على مصر. ومع أن الاستعمار بأساليبه الصلفة قد أجهز على هذه الثورة الفلاحية البسيطة في حينها، وبين عشية وضحاها، إلا أن حادثة دنشواي ظلت علامة في تاريخ مصر على رفض الفلاح الاستعباد الأجنبي بكل ما وسعه من حيلة. ومع أن معلومة تقول إن صحفياً مصرياً حاول صياغة هذه الحادثة الشهيرة موضوعاً لدرامة يكتبها عام ١٩٠٧م (العام التالي مباشرة لوقوع الحادثة المشئومة). ومع أن سلطات الاحتلال قد منعت قيام الدراما الوطنية المبكرة، إلا أن كل ذلك لم يمنع ـ وسط الاعصار الوطني الجديد الذي احتدم داخل مصر قلب الشرق العربي ـ أن تضطر دراما الرحيمي، لتعالج هذه الحادثة التاريخية، وفي استناد الى الأرضية الجديدة

والمبشرة التي تحققها الثورة المصرية . « ولم يصبح الفن اعترافاً بالعقيدة السياسية إلا مع الثورة ذاتها »[٤١] .

لقد أتاحت سنتا الثورة على أن يتغير وجه الفنان نسبياً ، وأن يحدد موقفه من العقيدة السياسية . هذه العقيدة التي أخذ عنها المؤلف مادة درامته من واقع الريف المصري المشتعل ، مجسداً إياها في الحادثة التاريخية .

لم يلجأ خليل الرحيمي الى الشكل التاريخي البحت بأحداثه وشخصياته كما فعل مؤلفا (كفاح الشعب) . ولم يستعمل الرمز أو التورية شكلاً من الأشكال المسرحية كما عند باكثير في (مسمار جحا) . رغم انطلاقه من نفس القاعدة الوطنية التي انطلق منها مؤلفو المسرحيتيْن السابقتين .

إذن ، ماذا فعل ؟

كان أكثر تحرراً في استعماله للتاريخ . فوضع الدراما على أساس بشاعة الحادثة التاريخية القديمة (١٩٠٦ م) ، ومستلهماً منها واقعاً معاصراً . وظلت الحادثة التاريخية صفارة إنذار دائمة لشخصيات الدراما . هذه الشخصيات التي كانت تحيا حياتها المعاصرة في السنوات الأخيرة بين أعاصير الوطنية والتهابات الثورة في معاناة من ضغوط المستعمر . ومع أن كاتب الدراما قد استعمل التاريخ في الحادثة التاريخية بالتحديد ، فإنه لم يحدد زمن تمثيل المسرحية أو زمن أحداثها . وما هو شيء طيب .

ويتفق الرحيمي مع زملائه من الدراميين المصريين في معاداته للاستعمار ، وفي كشفه لأساليبه . لكنه يختلف عنهم في (عصرية الشكل) الذي أدخله على الدراما الوطنية إبان الثورة المصرية ، ولعله قد استفاد من أخطاء سابقيه . ولعل الظروف التي كتب فيها درامته[٤٢] كانت تدفعه في إلحاح الى تسجيل فترة الزمن ولحظة العصر بكل ما فيها من معان ، وأن يعكس الموقف الوطني المتأزم

الصارخ في وجه الاستعمار بعد عام ١٩٥٢ م. حين لم يكن للاستعمار سند داخلي، بعد أن رحل الملك السابق فاروق عن أرض مصر، وبعد أن قبضت السلطة الثورية على نظام الحكم، فاختفى نتيجة لذلك المعاون الداخلي الثاني، وأعني به الوزارات الحزبية وباشاواتها.

وهو ما نلاحظ معه أن الثورة المصرية قد أتاحت الفرصة للدراما المصرية نحو مزيد من الحرية ومن الانطلاق ومن التقدم للتجريب والالتحام بالقضية الوطنية. واستطاعت المسرحية الوطنية أن تُخرج جديداً، وألاّ تتقدم لتصير جزءاً منه، وجزءاً هاماً من دعائم هذا البناء.

وهي مرحلة هامة، تتعارض كل التعارض مع المراحل الضعيفة والسلبية التي مرت بها الدراما قبل الثورة، وعلى وجه التحديد في السنوات الخمس السابقة على قيامها. حينما كانت الدراما تعني المسلاة الفارغة والتي لا جدوى منها، والتي كانت محط أنظار وإعجاب طبقة الأغنياء والطبقة الأرستقراطية.

مزجت دراما (دنشواي) بين الماضي والحاضر، بين التاريخ والمعاصرة، بين عام ١٩٠٦ م وأعوام ١٩٥١، ١٩٥٢، ١٩٥٣ م. وأعطت صورة وطنية لأسرة معاصرة في شخص بطل وطني معاصر، عظيم الاصرار على تحرير الوطن من المستعمر مهما كانت الظروف والأحوال. اشتملت أحداث الدراما على وقائع بطولية لا يُقدم عليها الا الرجل فوق العادة (سوبرمان Superman) في نسف القطارات والدخول الى معسكرات الأعداء، وتكليف خطيبته للقيام بأجلّ الأعمال الوطنية في يسر واقتناع كاملين.

وقد سجل الكاتب بذلك موقف الفدائي المصري في هذه المرحلة التاريخية. لم تكتف الدراما لتحمّل البطل الفدائي كل هذه الأعباء، لكنها صوّرت كل شباب هذه الفترة على أن كلاً منهم (سوبرمان). وهو ما نلاحظه في

شخصيات الشباب عادل، عبد السلام، عطية، ابراهيم، رؤوف، سامح، وسلوى خطيبة عادل.

وللتدليل على عمومية الوطنية فقد رسم المؤلف شخصياته من مختلف فئات وجموح الشعب، ما بين موظف وعامل وطالب وعاطل، وهو مجتمع الفدائيين، أو المجتمع الوطني الصغير الذي كانت تُلح ظروف العصر وأحوال الموقف السياسي على أن يولد وأن يتواجد على الساحة هذا النوع الصلب من الرجال، لمجابهة الموقف المتأزم.

ومع قبولنا لفكرة (الكل في واحد) داخل هذه المجموعة الفدائية، فإن سلوى في انجرافها الى تيار الوطنية هذا ـ رغم تحذيرات المحذرين ـ لم يكن يستند الى منطق درامي. وكان أجدر بالمؤلف إذا أراد تصوير بطولة المرأة في ذلك الوقت أن يعتني بأساس التطور في الشخصية، والتي كانت لها امتدادات سابقة ومقدمات في مجال حركة تقدم الشخصية النسائية منذ ثورة ١٩١٩ م.

إن التركيب الدرامي لمأساة (دنشواي) قد ارتكز في أغلبه على العمل الوطني. لقاءاته، أزماته، صراعاته ثم نتائجه. وحتى الجانب المضاد المقابل ـ وهي لوحات قليلة جداً احتلتها الشخصيات التي تجسد المستعمرين ـ فإنها لم تكن إلا فضحاً للاستعمار ذاته، عندما كان الحوار المسرحي الجيد يعبر في صدق ملائم للحدث المسرحي، عن حقيقة فكر المستعمر الخبيث، وموقفه من التعامل مع المصريين.

يقول الضابط الانجليزي الذي يقرأ المحضَرْ على المستشار الانجليزي لوزارات العدل مستر (ماتشيل Matchel) المحقق في قضيته دنشواي..

« وصلت الى قرية دنشواي على رأس الفرقة العسكرية (ب)، المكلفة بمهمة تأديب الأهالي وإعادة السكينة الى القرية. وقد جرى القبض على المتسببين في

حادث الاعتداء على الجنود البريطانيين في هذا الصباح. وبلغ عدد المقبوض عليهم ٥٠ شخصاً، وفرّ سبعة ممن أرشد الشهود الى اشتراكهم في الحادث.

وقد أصدرتُ تعليماتي الى الجند بإعادة السكينة وإطلاق الرصاص على من يحاول الخروج على النظام »[٤٣].

إن هذا المحضر الصغير المكثف يفضح الاستعمار أشد فضيحة. كما يفضح المحاكمة التي تمت بدون تحقيق. ويعرّي المصريين من أصحاب السلطة المتّجرين بمصالح الشعب في حِلف مع الاستعمار البريطاني. لكن أهم ما كانت تصل اليه الدراما من خلال هذا كله، هو بذر بذور السخط داخل النفس المصرية لتتحرك في قوة وفي حقد وغضب الى حيث يكون المستعمر وفي أي مكان يقبع فيه، وتجاه المستعمرات التي أقامها في منطقة القنال.. الى حيث يحارب في نفس زمن المسرحية الفدائيون من أبطال مصر الأحرار.

لكن، كيف لنا بتفسير هذا المزج بين الماضي والحاضر؟ لم يحدد مؤلف الدراما تواريخ معينة داخل درامته. وهو ما جعل صورة المشنوقين في حادثة دنشواي عام ١٩٠٦م تظهر في غير صفاء ونقاء، وتصيب أحياناً فكرة الدراما الرئيسية بالتشويش وعدم الوضوح. واستهدف ذلك أحداث المسرحية الأولى التي تجري أحداثها في الوقت الحاضر. ثم كانت العودة الى نفس الأسرة البطلة في الفصل الثالث من المسرحية، مما زاد الأمر تعقيداً على تعقيد.

لقد تمادت الدراما الوطنية في حوارها الوطني الملتهب أحياناً، وخاصة في نهايات الفصول التي ظهرت على شبه منولوجات قصيرة تجري على ألسنة بعض الممثلين مفعمة بالكلمات الحماسية والعبارات الملتهبة، بينما خلا الحوار والموقف الدرامي من المواقف المعدّة اعداداً درامياً سليماً. لم تنجُ خاتمة من هذه الأخطاء إلا نهاية الدراما نفسها، التي أكّدت على أن النصر للجميع، للفرد كما هي

للمجتمع ضد شيء واحد اسمه الاستعمار . في إطار من الجرأة، دون الهروب الى استعمال رمزيات أو توريات أو مباشرات .

« إن صعود الروح القومي وتصاعد المدّ الثوري للتخلص من الاحتلال الأجنبي جعلا هذه المعالجة المقنّعة ونصف المكممة ترفع من صوتها تدريجياً، وتكتسب في كل يوم المزيد من الصراحة والسفور والجرأة »(٤٤) .

★ ★ ★

هذه المرحلة من مراحل الدراما الوطنية، ماذا كان تأثيرها على المسرح وعلى المجتمع ؟

بيّنا أن المسرح المصري قبل الثورة كان غارقاً في المترجمات بالنسبة للمسرح الحكومي الوحيد الذي كان يمارس النشاط الفني بالبلاد . وفي مسرحيات المسلاة والترفيه بالنسبة للمسارح الأهلية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت .

كما كان هناك انفصال فكري بين فكريْ المسرحين الحكومي والأهلي . فبينما قدّم المسرح الحكومي المترجمات، كان المسرح الأهلي - في أغلبه - يقدم عروضه للطبقة البرجوازية التي كانت بدورها منفصلة أصلاً عن كل شعور بالوطنية، لأن مصالحها كانت في أمان بوجود المستعمر البريطاني . وهو ما يوصّلنا الى الاستنتاج بأن الطبقة العريضة للشعب لم تكن تجد استهلاكاتها من البضاعة الفنية في المسرح .

والمسرح المصري، وهو يتجه بانتاجه قبل الثورة بعام أو بعامين الى الدراما الوطنية، ويستمر في عرضها بعد الثورة بعدة أعوام، فإن ذلك يعني أنه قد خرج من القوقعة الفنية التي عاشها بعيداً عن المشكلات المعاصرة التي كانت

تسود المجتمع المصري. كما يدلل أيضاً ـ وهو الأهم ـ أنه استطاع بهذا الخروج من قوقعته أن يربط نفسه بعجلة الجماهير وبالتكتلات الشعبية، التي قدمت الى دور المسارح ـ حكومية كانت أم أهلية ـ لتشاهد الدرامات الوطنية التي كانت تقدمها هذه المسارح. والتي كانت تعكس ـ لأول مرة ـ أحاسيسهم وانفعالاتهم الوطنية.

واستطاعت الدراما الوطنية أن تكون صورة مجسّدة لما كان يحدث داخل الوطن المصري. فالهتافات وصور الكفاح الوطني التي كانت تجري وتُشاهد في مظاهرات ما قبل الظهر، كانت تصعد في المساء على خشبة المسرح. أي أن الدراما كانت تنقل أولاً بأول المظاهر الوطنية وصور الكفاح والبطولة نقلاً صادقاً، تراه الجماهير معبّراً عن كفاحها في صدق، وعلى الفور دون إبطاء. وهو ما نقرر معه أن وجه الفن المسرحي قد تغير نسبياً الى تقدم.

إن المرحلة الأولى لدرامات المواطنين، ونعني بها مرحلة ميلاد هذه الدرامات التي تبعث، كانت مرحلة ضرورية لتغيير موضوعات الدرامات التي كانت سائدة في المسارح المصرية. وكلها موضوعات كانت منفصلة عن أحاسيس الجماهير. وكمحاولة لصرف النظر عن سيل المترجمات.. هذا السيل الذي لم يُضف جديداً الى موقف الدراما المصرية.

وكيف كان له أن يُضيف؟. إن أهم ما قدمته هذه المرحلة في نظرنا هو تهيئة المجال لاستقبال الجماهير وجمع شملها وترتيب أحاسيسها وانفعالاتها وتوجيهها تجاه هدف واحد، هو محاولة التخلص من الاستعمار. وبمعنىً آخر أن الدرامات الوطنية قد ساعدت المسرح على أن يظهر في الصورة الوطنية التي لم يكن له عهداً بها من قبل. وأن يشارك بجهوده الكبيرة في المعركة الوطنية آنذاك. وأن يجمّع طبقة من الجماهير ـ وعلى رأسها الطبقات الشعبية التي أحسّت لأول مرة بأحقّيتها في الاستهلاك الفني بموضوعات تشغلها.

درامات عن الملك السابق

شغلت درامات (الملكية) فترة محدودة في حياة العصر. هذه الفترة التي أعقبت سقوط النظام الملكي في مصر بخروج الملك، كمحاولة من الأدب الدرامي للتعبير عن ماضٍ ملبد بالسحب متشح بالسواد والخطوب.

ولقد امتدت هذه الفترة الى ثلاث سنوات كاملة. ظهرت فيها مسرحيات قليلة جداً لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة. لكنها مع ذلك حملت شيئاً جديداً الى موقف الدراما المصرية.

ولقد أحدثتْ الدرامات الملكية بعض الأثر حين مُثّلت على خشبة المسرح، رغم الاجماع على ضعفها، كنتيجة طبيعية للتسرع في التقاط موضوعاتها أولاً، ولأنها نوع جديد من الدرامات لم تعهده مصر قبل ذلك ثانياً.

★ الرضا السامي

في الساعة السادسة من مساء يوم ٢٦ يوليو ١٩٥٢ م غادر الملك السابق فاروق بن محمد فؤاد أرض مصر، التي تحولت بعد فترة وجيزة جداً الى النظام الجمهوري.

وقد أتاح هذا الحادث الهام لخلع الملك فرصة أكبر للتعبير عن الحرية، وعن كشف الفساد الداخلي الذي كان يسود البلاد منذ سنوات عديدة، والذي لم تستطع الدراما أن تشارك في كشفه، لأن السلطة الداخلية في مصر كانت قد أعدّت عُدتها لإجهاض كل محاولة للعيب في (الذات الملكية)[٤٥]. الأمر الذي أدّى إلى إصدار قانون خاص لمعاقبة كل من يمس مثل هذه الموضوعات، سواء في الصحافة أو الدراما أو المقال أو الكتاب أو في أي شيء آخر. ولم يكد الملك يغادر البلاد، حتى انطلقت كل الحناجر والأقلام الحبيسة لتستعمل لغة التعبير، وتعلن عما اختزنته سنوات وسنوات.

واشتركت الدراما في هذا التعبير عن طريق المسرح تارة وعن طريق الكتاب المسرحي تارة أخرى. فقدّم المسرح الحر في نوفمبر ١٩٥٣ م مسرحية (الرضا السامي) تأليف محمد كمال هاشم على مسرح حديقة الأزبكية في موسمها الثاني منذ ولادتها. كما كتب الصحفي محمود السعدني مسرحيته (النصابين) لكنها لم تمثل إلا في ٢٥ أغسطس ١٩٦٦ بالاسكندرية. كما كتب توفيق الحكيم مسرحية (صاحبة الجلالة) عام ١٩٥٥ م والتي أصدرها في كتاب كعادته مع مسرحياته، ولم تصعد على خشبة المسرح العام. وكانت الدرامات الملكية هذه بمثابة التنفيس الذاتي لمشاهد المسرح، إضافة إلى ما سجلته من حقبة هامة في تاريخ الشعب المصري.

واذن فما هو الرضا سامي؟

عدة مشاهد تصويرية عبارة عن لقطات Shots، تنبيء عن الجو الملكي. لقطات مبعثرة، ملتصقة اللقطة تلو الأخرى. تجمع كثيراً من التنافر في تواليها لقطة بعد أخرى.. تنافر أجزائها مع بعضها البعض. فكيف يمكن إذن والحالة هذه أن توفق الدراما وسط مجموعة اللقطات الهزيلة هذه؟

ومع أن الدراما قد جمعت من هنا ومن هناك حقائق تاريخية دامغة تسيء الى الملك المخلوع والى نظامه السيء، إلا أنها حقائق سطحية لا تفيد تقدم الدراما أو اطرادها في شيء. لقد شاهدنا حقاً خيوطاً من حياة الملكية، لكنها كانت خيوطاً متفرقة باهتة، بعيدة عن التماسك الفني والابداعي، مما أفقد الدراما الانسجام Harmony وكذلك النظام. وهما عنصران هامان في تكوين الدرامات الجيدة. وتلخصت الخطوط في المسرحية في الأفكار التالية..

١ ـ في الجمعيات الخيرية التي كانت تملأ سماء مصر، بل وتنتشر في أحيائها الشعبية، ترأسها وتوجهها زوجات الأمراء وأفراد الأسرة المالكة

والباشاوات ورجال القصر. وهي جمعيات أقرب الى الدعاية الجوفاء منها الى العمل الخيري او الاجتماعي الحقيقي المخلص.

٢ ـ في الصورة العامة لعضوية مجالس ادارات الشركات والمصارف ونظم التعيين فيها، والذي كان قائماً على نظام الرشوة والفساد والمحسوبية.

٣ ـ في شراء الألقاب من القصر الملكي في كل المناسبات. (الباشاوية والبكوية) وكانت الألقاب تُمنح من الملك نفسه بمرسوم ملكي على غرار النياشين والقلادات، ولكن بعد دفع الجزية المادية الى السراي، التي تعني الملك نفسه.

٤ ـ في السلوك الملكي الفاسد، في دخوله الى البيوت الآمنة للتعريض بنسائها وبناتها في حماية واطمئنان لسيطرته على البلاد.

وبيد كل ثيمات الفساد هذه لا ينسى المؤلف أن يضع في درامته ثيمة حب طاهر شريف بين ابنة الباشا وسكرتيره الفقير. لكن الثيمة تتعثر، ولا تنمو أو تزدهر بين هذه الصور الفاسدة التي تعيشها المسرحية، لأنها تكون كالنغمة النشار ـ رغم صدقها وحلاوتها ـ وسط هذه الألحان الفاسدة.

إن المشكلة في دراما (الرضا السامي) أنها لم تعثر على موضوع متماسك له بدايته كما له نهايته. يمكنها معهما أن تنطلق من البداية وترسو عند النهاية. ولهذا فلم يكن للصراع الدرامي أساس من التوفيق. وهو ما حدا بالدراما الى الاكتفاء بالمشاهد المتفرقة التي تدور أغلبها حول الانحلال الملكي، هذا الانحلال الذي كان قد استشرى وذاع صيته سراً بين أفراد الشعب ومجموعاته عن الحوادث الملكية الشاذة.

وكان طبيعياً بعد ذلك أن تأتي هذه اللقطات في حالة من الطبيعية الفنية (Naturalistic). فلم تصل في مجوعها الى الهدف او الذروة الدرامية أبداً. ولعل

تمادي الطبيعية في المسرحية يكمن في سخرية الكاتب من جمعيات الخير والبر، ويتجسد في الجلسة التي يجتمعن فيها نساء مصر (الكريمات) ليثرثرن ويسفسطن ويتجادلن في موضة وتقاليع تسريحة الشعر وآخر صيحات الأزياء النسائية. لقد استعمل المؤلف الأسلوب الكاريكاتيري حقيقة، لكنه لم يستطع أن يولّد مع ذلك سخرية تنبع من ذات الدراما. كما أن الكشف عن اتصال السراي برجال الأحزاب الباشوات من جهة والانجليز من جهة أخرى لم يُضف جديداً.

كيف استعمل المؤلف ثيمة الأمل الوحيد في درامته؟ ونعني بها ثيمة الحب بين سامي وسهير؟ وهي الثيمة الوحيدة اليتيمة التي تتعرض لموضوع هام، هو موضوع الفوارق بين الطبقات.

سامي سكرتير الباشا يقع في حب سهير ابنة الباشا. الدراما تجعل سهير هي البادئة، وهي الباحثة عن الحب وهي الملحة في طلبه. وهي محاولة جليلة من الدراما ليتحطم وإذابة الفروق والجليد بين طبقتين مختلفتين اختلافاً تاماً، بل وبعيدتين كل البعد عن بعضهما. لكن الدراما قدمت المحاولة في إطار غير مقنع، لأنها لم تستند الى فكرة درامية منطقية أو معقولة لتقريب الطبقات، أو حتى تذويب أحدهما في الأخرى.

ولأن هذا الحب الذي تلح عليه سهير يظهر نتيجة ضيقها بطبقتها وبأسرتها، فهو يظهر على المسرح كنزوة من نزواتها، أو بسبب حياة تعسة تعيشها، أو كهروب من مقابلة مع الملك تلح أسرتها عليها لقبولها، من أجل كرسي رئاسة الوزراء لأبيها الباشا.

وقد استعمل المؤلف ثيمة الحب السامية هذه في حوادث غير مقنعة أيضاً. فقد جاءت درامته بأحداث لا تتفق ولا تتوافق مع شخوص المسرحية. فسهير

تُعرّي موقف والديها اللذين يدفعانها دفعاً الى السراي والى الملك. تُعريهما في قسوة وجبروت أمام الصحافة وأمام الرأي العام، وهي ابنة الباشا التي نشأت نشأة برجوازية. لهذا لم يقبل الذهن البشري سلوكاتها وتصرفاتها في سهولة وطبيعية. وبينما الدراما تعمل جاهدة على تعرية النظام الملكي يُظهر الكاتب لنا شخصية (صابر) والد السكرتير سامي، وهو يستعمل أساليب الترجّي والانكسار. ويمتلىء مشهده مع الباشا بالخنوع والاستسلام والاستعطاف. فيؤكد المؤلف - دون أن يدري - قوى الوزراء والباشاوات عبر الحوار، قبل أن يُبرز خشونتهم وعدم الرحمة الكامنة في نفوسهم الجامدة التي لا تلين. وهو ما يتعارض إن لم يُفسد الدراما التي تهاجم العصر الملكي وأتباعه فكراً ومضموناً.

إن غالبيته شخصيات الدراما تدور في فلك واحد وتسعى للدخول في دائرة واحدة ضيقة. والدراما لم تكن قادرة على فرص التطور اللازم، لأنها كانت أولاً وأخيراً - لقطات تصل الى خشبة المسرح الواحدة بعد الأخرى. يذكر زكي طليمات عن مسرحيات المناسبات بعد الثورة..

« في هذه المرحلة (المايعة) التي لم يصلُب فيها عود لشيء، ولم تبرز له معالم، يكاد ما تعالجه المسرحية في الغالب يكون مقصوراً على مهاجمة النظام الملكي الزائل، والانتقاص من شأن ناسه والبصق عليه أحياناً. وقائماً على الدعوة للنظام الجمهوري الجديد، والاشادة بمزاياه وتحيته في مناسباته القومية. هذا وما تعكسه المسرحية خلال ما تقدم، يجيء في أكثره قلقاً شاحباً شحوب الحياة القائمة نفسها وتعوزه الأبعاد والدقة في المعالجة »[٤٦].

* صاحبة الجلالة

الكاتب توفيق الحكيم يشبه الى حد كبير الكاتب الدرامي المجري نيمات لاسلو

Német Lázlo . كلاهما غزير الكتابة الدرامية، وكلاهما استعمل التاريخ في كتاباته، وكلاهما بدأ يظهر على خشبة المسرح بعد طول رقاد بين صفحات الكتاب المسرحي المطبوع في العشر سنوات الأخيرة. هذا عن أوجه الشبه بينهما.

أما أوجه الخلاف بينهما، فبينما نجد النماذج المسرحية الثلاث (الملاك، البطل، الشاذ المنحرف) تلعب دوراً هاماً في مسرح نيمات لاسلو، نجد شخصيات توفيق الحكيم ما تزال تعيش في برج عالٍ وسط أفكار ميتافيزيقية باحثة عن العدل الالآهي والعدالة، وتلهث في الجري وراء التجديدات الدرامية التي يحاولها في مسرحه ـ خاصة في السنوات الأخيرة.

والتزاماً من الحكيم بخطته في الكتاب المسرحي، فإنه يكتب مسرحيته (صاحبة الجلالة) في عام ١٩٥٥ م في خمسة فصول، ويجعل أحداثها تدور قبل عام ١٩٥٢ م في عصر الملكية. لكن المسرحية لا تعتلي خشبة المسرح لسببين. السبب الأول أنها ضاعت زمن كتابتها في زحمة حركة الدراما المصرية والحقبة التاريخية المبلبلة غير المستقرة. وجاءت بعد عام واحد من كتابتها أحداث العدوان الثلاثي الغادر على مصر عام ١٩٥٦ م. هذه الأحداث التي ساهمت في صرف النظر عن موجة المسرحيات الملكية، ووجهت الأقلام الدرامية الى بدء المرحلة الثانية من مراحل الدراما الوطنية. والسبب الثاني، أنه بعد انتهاء مرحلة استمرار الدراما الوطنية، لم يكن بالاستطاعة العودة من جديد الى مسرحيات تبحث في النظام الملكي أو تشجبه، خاصة بعد أن مضى وقت ليس بالقصير، وبعد أن كانت مسرحياته ودرامات من نوع آخر تحمل بذور الدراما الاشتراكية، وثانية تعالج قضايا الفلاحين والعمال والطبقات الدنيا قد بدأت في الظهور الى حيز الحياة الدرامية. وهو نفس الحكم الذي ينطبق أيضاً على مسرحية (النصابين) التي سنتعرض لها بعد هذه المسرحية مباشرة.

لم يستطع توفيق الحكيم أن يتخلص من التاريخ في مسرحيته (صاحبة الجلالة). إلا أننا نراه تاريخاً حديثاً هذه المرة. تاريخاً لم تمض عليه بضع سنوات قليلة وقريبة.

بنى المؤلف درامته على حادثة زواج الملك المخلوع من إحدى بنات الأسر المصرية. والتي رآها صدفة عند الجواهرجي الخاص به في محله بأحد الأحياء الراقية في القاهرة.

ينقل الحكيم الحادثة الواقعية الى درامته، مع فارق واحد، هو أنه يجعل بطله الدرامي فناناً من المطربين. إن تقيّد المؤلف بالحادثة المعروفة والشائعة ـ حتى عند أبسط البسطاء من أفراد الشعب ـ قد جعل درامته حبيسة الأحداث وبعيدة عن منطلق الفنون الدرامية. ومع أن الصراع الضعيف في الدراما يستند الى فكرة معاصرة، فإن صراع الشخصيات جاء مفككاً نتيجة ضياع الابداع الدرامي المتسلسل المتماسك. وأضحت الدراما في النهاية (ريبورتاجاً) وتقريراً صحفياً لا يصلح للدراما أو للتمثيل على خشبة المسرح. وهو ما لا يختلف كثيراً عن مسرحيات كثيرة أخرى ألفها الحكيم، خاصة في مجلده (مسرح المجتمع)[٤٧] الذي أصدره بعد الحرب العالمية الثانية ولم تصعد الى المسرح. والذي يقول في مقدمته..

« هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة. ويظهر أن الحروب وما تُثيره في الأمة من هزات اجتماعية تُرغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع، وتدفعه الى الاستيحاء مما يضطرب فيه المجتمع »[٤٨].

ونستنتج من دراما (صاحبة الجلالة) للحكيم أنها لا تختلف عن واحدة من

(مسرحيات المجتمع) العشرين التي كتبها إبان الحرب العالمية الثانية وبعدها. والتي نشر معظمها في صحيفة (أخبار اليوم) التي عمل بها منذ أن ترك الوظيفة الحكومية عام ١٩٤٣ م حتى عاد إليها مرة ثانية عام ١٩٥١ م مديراً لدار الكتب المصرية.

ويؤكد رأينا هذا ملاحظة الدكتور محمد مندور حين يقول عن المسرحيات الاجتماعية ما يلي..

« فمن الواضح أن هذا اللون من المسرحيات هو الذي يتمشى مع الطابع الصحفي بحكم أنه يعالج جوانب من مشاكل الحياة الراهنة »[٤٩].

لننقل ما قاله الحكيم نفسه..

« الذي يهمني هو قضية الانسان في صراعه مع القوى الأقوى منه ومع مشكلات مجتمعه سواء ما تعلق منها باعتباره فرداً في جماعة أو باعتباره محكوماً أو حاكماً، أو باعتباره جماعة سياسية في مجتمع يريد أن يتطور. كل هذه القضايا تهمني »[٥٠].

لكننا نحن، هل يمكن لنا أن ننظر الى الصراع الضعيف في درامته على أساس من التضاد بين الفنان الذي أُغتصبت خطيبته وهو الأضعف، وبين الملك المغتصِب وهو الأقوى؟ على اعتبار أن هذا الصراع يمثل قضية انسانية؟

إن الدراما لا تجيب على هذا السؤال. لأن طرفي الصراع لا يتقابلان وجهاً لوجه. صحيح أن حكم الملك أو قراره يصيب الفنان المطرب بالانهيار. وصحيح أيضاً أن القرار الملكي يُسقطه مريضاً. لكن كل الأحداث نعتبرها نتائج جاهزة، لأنها لا تأتي نتيجة صراع مرئي أو حدث يحمل عناصر الصراع. ومن هنا فالمسرحية لا تقول ما يدّعيه الحكيم بالنسبة لصراع القوي والأقوى منه.

لقد بعد الكاتب بطل درامته فناناً ليشير الى وظيفة الفن في الثورة . على اعتبار أنه التغيير والتبديل . لكن هل غيّر البطل الدرامي المجنيّ عليه شيئاً من الظلم الذي وقع عليه ؟ لا . لأن الثورة انما تقوم كحدث سياسي واجتماعي هام . وبقيام الثورة المصرية يرحل الملك ، وتظل الزوجة وحيدة ، وتعود ادراجها الى حبيبها البطل الذي أحبته حقاً ولم تمل لسواه . أي أن الثورة هي المنقذ للدراما ، وليس الفن هو الذي يفرض التغيير والتبديل . وبمعنى آخر أنّ حلّ قضية الفنان كان نتيجة مؤثر خارجي ، هو قيام الثورة وطردْ الملك .

وعلى هذه الصورة نرى البطل الدرامي في مسرحية (صاحبة الجلالة) مسلوب الثورية . ففي الوقت الذي أراد الكاتب إثبات ثوريته ، سلب من الفنان ثوريته ، وهو يُعبّر عن انتظار الفرج الذي نعثر عليه في حوار بسيط ، ولا يصل نتيجة صراع وتماس وقوة .

وإذن ، فماذا قدّمت دراما الحكيم ؟

عرّضت بالملك أعظم تعريض . ولجأت الى القصص والحكايات . القديمة مثل ادعاءاته القرابة البنوية . وأعادت ما سبق أن قدّمه محمد كمال هاشم في مسرحية (الرضا السامي) . وكل ذلك في إطار صحفي يصلح للجريدة اليومية ، لكنه لا يؤثر في جمهور من المتفرجين داخل البناء المسرحي .

★ النصابين

كتب الصحفي محمود السعدني مسرحيته (النصابين) في فترة لم نوفق في التعرف عليها لأنها غير معروفة سواء من النص المسرحي أو من الأحداث . لكنه من المفترض أن أحداثها تجري قبل عام ١٩٥٢ م كما يشير حوارها الى ذلك . وعلى وجه التحديد في حي (البلاقـة) الحي الشعبي قرب قصر عابدين مقر الحكم الملكي . وهو أكثر أحياء القاهرة العاصمة شعبية وفقراً . وشتان بين

المستويين الاجتماعيين اللذين يشير اليهما مكان الحادثة المسرحية . بين القصر الملكي وبين حي البلاقـة على بعد عدة مئات من الأمتار بينهما .

وكنت أظن أن المؤلف سيجعل مـن هـذا التنـاقـض الشـاذ في المستـوى الاجتماعي مادة غنية لاثراء الدراما ، وذلك بتقديم صورة غاية في التباين من صور المجتمع والعصر، باعتبار ثراء الصورة بـالقضـايـا الاجتماعيـة ، وبهذا الاحساس القاسي الذي يعيشه حي بأكمله على بعد عدة مئات من الأمتار من حي الملك وقصره ومركز حكمه . ومع ذلك فهو وسكانه يعانون من الفقر ومن الجوع ومن المرض ومن علل اجتماعية أخرى . وهي جميعاً عناصر جيدة في يد الكاتب الماهر تكشـف وفي وضـوح عـن حـالـة العصر وتسجـل المكـان والزمان . . اذا ما أراد المؤلف أن يتعمق في الحالة الدرامية لينقلها فناً مسرحياً مؤثراً .

« . . . وفي الحياة الاجتماعية نرى أن مصر بلغ فيها الظلم الاجتماعي حداً كبيراً . وما أنا بحاجة الى أن أثير القارىء بوصف حالات الفقر وحالات الثراء التي نلاحظ جميعاً ما بينها من تفاوت مؤلم »(٥١) .

ما ذكرته فقرة من أقوال الدكتور محمد مندور في عام ١٩٤٣ م عن خصائص الحياة الاجتماعية المصرية وما تحويه من نقائض . وهي حياة حافلة بمادة خصبة لم تحاول المسرحية التعرف عليها لاستعمالها استعمالاً سلبياً .

مسرحية (النصابين) خليط من المشاجرات التي تحدث كل ساعة في الأحياء الشعبية . وقد حمّل الكاتب مسرحيته هذه قضايا الفترة التاريخية قبل الثورة ، استناداً الى قرار كان قد صدر من الملك لهدم حي البلاقـة الشعبي المجاور لقصره ، وذلك حتى يُجمّل الطريق الى القصر ليصبح عريضاً واسعاً . وبسبب القرار الملكي تخيـب آمـال الكثيريـن مـن أسر الحي الفقير التعس ، وتتعـدد

الشجارات بين السكان المساكين وبين البوليس. والمضحك حقاً في المسرحية أن السكان الفقراء العُزّل من السلاح ينتصرون على البوليس. فيعرض المؤلف بذلك صورة خيالية كاذبة وغير واقعية، وصعبة التحقيق أو التصديق. لأن الأمر يصبح افتعالاً لمواقف غير طبيعية وسذاجة غير مقنعة أبداً.

المسرحية تمتلىء بالألفاظ البذيئة النابية، والتي تصل الى أسماعنا عن طريق شخصيات الحي الشعبي. وما نراه سذاجة مرة ثانية في تصوير الشخصيات الشعبية الأصيلة. وكأنها شخصيات لا تعرف الاحترام ولا تتعامل في حياتها إلا مع الألفاظ الجارحة. وهي صورة محرّفة عن الشعب. لقد ظن المؤلف أن الصراع بين طرفين متضادين في المسرح هو مبادلة بعضهم الشتائم مع البعض الآخر. وتكون النتيجة الطبيعية لكل ما تقدم أن تحمل الشخصيات المسرحية حواراً غير حوارها، مما يؤدي - وأدّى بالفعل - الى التنافر بين الشخصية ككيان حي على المسرح، وبين ما تتفوه من حوار أو بين ما تؤديه من تصرفات وأحداث. وينتهي الأمر بضياع شخصيات مثقفة مثل شخصية دكتور الآثار وشخصية الصحفي.

ان نهايات الفصول قد اتسمت بالضعف الشديد. فهي نهايات بلا طعم أو لون أو رائحة. ولا تقود أبداً الى ما يمكن أن يستثير المتفرج. وكل الشخصيات المسرفية داخل مشاهدها تتحدث بلسان المؤلف وتُحمّل نفسها شتائمه، قبل أن تقول هي كلماتها كشخصيات تعيش حيّة على خشبة المسرح، لها كيانها ولها حدودها المستقلة تماماً عن حدود وشتائم المؤلف الدرامي نفسه. وكما يذكر أميل زولا Emil Zola..

«إن الفن يصل الى درجة الكمال حينما يختفي الفنان، وحينما لا نعثر على اسمه بين فنه»(٥٢).

إن مسرحية (النصابين) لم تقدم صورة العصر إلا في أحقر صورها . لأن استغراقها في عرض تفاهات الفقراء .. مجالهم ، شتائمهم ، شجاراتهم ، تناولهم المخدرات كالحشيش والأفيون والمكيفات ، كلها عناصر لا يمكن أن تحلّ محل الصراع ، كما لا يمكن لها حتى أن تكون طرفاً في الصراع .. الصراع الجاد الذي يمثل جبهة شعبية متحدة ضد القرار الملكي بهدم بيوتهم . بيوت هؤلاء الفقراء الذين أبرزتهم المسرحية في حالة جلوس بليد دائم تحت أشعة الشمس ، يغطون في انتظار الفرج . لكنهم لا يتحركون درامياً لاثراء درامتهم . ولقد تعرضت المسرحية لعديد من النقد المسرحي نكتفي بعرض نموذجين اثنين منها . تقول مجلة المسرح ..

« مسرحية النصابين بالذات مسرحية ضعيفة البنيان قليلة الفن هزيلة الفكر غير مقنعة تماماً . إنها أشبه بالتقارير السرية التي تهدف الى عقاب ناس بلا سبب أو مبرر مفهوم »(٥٣) .

بينما يكتب الناقد رجاء النقاش ..

« وهي مسرحية صريحة فاقعة ، لا يكاد يكون فيها أي معنى باطني أو رمز خفي »(٥٤) .

وأخيراً ، فبقدر ما أراد أو انتوى المؤلف إظهار هزيمة الراي ، بقدر ما هزم هو نفسه أعداء الرأي .. شعب هذا الحي البسيط .. موضوع درامته .

تغييرات بعد العدوان الثلاثي
(١٩٥٦ م)

حتى عام ١٩٥٦ م ظلت شئون التمثيل تتنقل ما بين وزارة المعارف العمومية ووزارة الثقافة والارشاد القومي التي أنشئت في عهد الثورة . وخلال

السنوات الأربع الأولى من عمر الثورة المصرية لم يكن اهتمام بالغ بالمسرح أو بالدراما . وكان التغيير الذي يطرأ على مسرح من المسارح يتم نتيجة جهد فردي أو نزعة ذاتية خاصة، لم يكن لها أدنى ارتباط بنظام عام، يمكن له أن ينظم الطرق والوسائل التي كان يمكن أن ترتفع بالدراما . وهو ما هيأ لبعض المسارح الوقوع في براثن تيارات غير أصيلة، أو تقليد الدرامات الأجنبية الواردة من الغرب كمسرح اللادراما Anti Drama أو كما يُطلق عليه (مسرح اللامعقول) .

وأصبح الفنان المصري وسط هذه التيارات تائهاً ، لا يعرف ما يأخذه منها وما يتركه .

وحدثت بعض التغييرات الشكلية في تكوين المسرحين الحكوميّيْن (الفرقة القومية المصرية ، المسرح المصري الحديث) . فعملا تحت اسم (الفرقة المصرية الحديثة) ومعاً ، بعد أن ضمهما قرار وزاري تحت ادارة يوسف وهبي .

ثم أنشأت الدولة عام ١٩٥٦ م (مصلحة الفنون) تحت ادارة الأديب يحي حقي، لتحسين الفنون والاشراف على ترقيتها . وهو ما نفسره بأن الدولة بدأت تلتفت الى الأجهزة الفنية والى الفنون . ثم تبع ذلك إنشاء وزارة تختص بالثقافة عام ١٩٥٧ م . وضُمت الى هذه الوزارة جميع اختصاصات المسرح والدراما . ومن قبيل التخصص الفني، فقد صدر قرار جمهوري عام ١٩٦٠ م بانشاء (مؤسسة فنون المسرح والموسيقى) لاتاحة أكبر انطلاق للابداع المسرحي الدرامي، والى جانبه ابداعات الموسيقى والغناء .

كما أنشأت الثورة عام ١٩٥٢ م (المسرح العسكري) ليزاول النشاط الفني بين جنود وضباط القوات المسلحة، وللترفيه عنهم الى جانب إمدادهم بالثقافات الفنية المختلفة .

في الفرقة المصرية الحديثة

قدمت الفرقة المصرية الحديثة في موسم ١٩٥٥/٥٤م مترجمة واحدة الى جانب أربع مسرحيات مؤلفة.

المترجمة هي (صفقة مع الشيطان ـ ترجمة سليمان نجيب وصلاح ذهني). والمؤلفات هي (مضحك الخليفة ـ علي أحمد باكثير، سكان العمارة ـ جاذبية صدقي، بابا عاوز يتجوز ـ أنور فتح الله، الأيدي الناعمة ـ توفيق الحكيم). وآخر المسرحيات الأربع تحمل بداية البحث عن بذور الدراما الاشتراكية داخل شكل اجتماعي صارخ[٥٥].

وفي الموسم التالي ١٩٥٦/٥٥م عادت الفرقة الى الارتفاع في عدد المترجمات. فقدمت ٣ مترجمات، ٣ مؤلفات. المترجمات على التوالي (مقالب اسكابان لشاعر الشعب موليير ـ ترجمة ادوارد ميخائيل، شذوذ لشابويه ـ ترجمة محمد رشدي، حوار لسومرست موم ـ ترجمة عبد الحميد سرايا). وفي المؤلفات قدمت الفرقة المصرية الحديثة مسرحيتين تأليف يوسف وهبي (دماء في الصعيد، أعظم امرأة، شهريار تأليف عزيز أباظه).

وبنظرة عاجلة نتبين أن الفرقة الحكومية الوحيدة بعد دمج الفرقتين، ونتيجةً لعدم التخطيط الدقيق، لم تسطع أن تشق طريقها الى المشاهد أو المتفرج المسرحي المصري الذي كان قد عاش الثورة لأربع سنوات، باستثناء مسرحية واحدة هي (الأيدي الناعمة) لتوفيق الحكيم.

في المسرح الحر

ظل المسرح الحر الذي أُنشيء بعد الثورة المصرية يجري في كل اتجاه. حاول في مجال المسرحية الفلاحية فقدم مسرحية (الأرض الثائرة ـ محمد كمال هاشم وعباس الرشيدي). وفي الدراما الملكية عرض مسرحية (الرضا السامي ـ محمد

كمال هاشم ١٩٥٣). وفي مسرحيات درامات المواطنين قدّم (عبد السلام أفندي، وماهية مراتي) للكاتب أنور ملك قزمان ١٩٥٣، ١٩٥٤م. ثم فجّر عام ١٩٥٥ م الكاتب الجديد نعمان عاشور بمسرحيته (المغماطيس) التي ساعدت مستقبلاً على وضع أسس ومعالم المسرحية الاجتماعية، وأشارت في كثير الى بذور الدرامات الاشتراكية.

في المسرح العسكري

المسرح العسكري الذي بدأ تقديم عروضه بمسرحيته (الاستعباد) من مقتبسات يوسف وهبي واخراج صلاح المصري أحد ضباط الجيش، والذي تحوّل اسمه فيما بعد الى (مسرح العروبة)، تأرجح بين خطين أساسيين. الخط الأول ويتسم بالطابع الوطني. والخط الثاني وسمته الدرامات الفكاهية.

قدّم المسرح في الخط الأول ما يقرب من ١٧ مسرحية. وفي مجال الخط الثاني ما يقرب من ١١ مسرحية. ومن الصعوبة الحكم على انجازات وعروض هذا المسرح، لأنه لم يكن يستقر في مصر الا قليلاً. فقد سافر ليقدم انتاجه الفني في السودان وسوريا واليمن. فضلاً عن أن عروضه داخل مصر كانت قليلة في العاصمة القاهرة. باعتبار أن أماكن عروضه أساساً كانت أماكن تجمعات جنود القوات المسلحة داخل معسكراتهم المنتشرة طولا وعرضاً.

وبفحص ما قدمه من مسرحيات، نرى أن أغلبها كان من بين المترجمات التي تحولت الى تأليف، بحكم النظام الفاسد الذي كان سائداً في الحركة المسرحية آنذاك. والذي لم يسمح للدراما المصرية بالتطور. دليلي على ذلك أن مسرحيات المسرح العسكري المؤلفة ـ والتي يمكن لنا الاعتماد على مصادرها ـ لم تزد على أصابع اليد الواحدة.

في المسرح الشعبي

في عام ١٩٥٣ م انتقل المسرح الشعبي وادارته الى مصلحة الاستعلامات

التابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي. واشترك المسرح وقتها في حفلات التحرير التي أُقيمت بمناسبة مرور عام واحد على الثورة المصرية. وقد حضر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر إحدى حفلاته المسرحية في مدينة شبين الكوم بالمنوفية.

وقدّم المسرح الشعبي مسرحيتي (كرباج أفندينا، حقّنا رجع لنا). الأولى مستعارة من برنامج المسرح العسكري. ثم أطاحت الاداريات بنظام المسرح، وصادف العقبات تلو العقْبات. وكان ذلك سبباً كافياً لعدم قيامه بالمهمة التي أُنشىء من أجلها أولاً، وعدم مساهمته في حركة التجديد للدراما المصرية ثانياً.

ووسط هذه الأرضية الفنية المبشّرة، كان لا بد من الاحساس بقصور حركة النقد الفني، بما كان يتعادل ويتشابه مع القصور في امتداد الحركة المسرحية نفسها، خاصة في السنوات الأربع التي أعقبت قيام الثورة. والآراء النقدية التي نوردها تسجل ما كانت عليه الصورة الفنية الى حد بعيد.

«سعد أردش: المسرح العسكري يبدأ نشاطه بمسرحية (الاستعباد) ليوسف وهبي. والواقع أن المسرح من منشئه حتى حله في عام ١٩٦٧ م لم يكن له تخطيط مدروس أو طابع مميز غير علو الصوت. فكان يُنوّع في عروضه بين تقديم الخطابيات والتهريجيات، مثل (الأستاذ كالون) وغيرها»[٥٦].

«أمير اسكندر: ولقد بدأ المسرح العسكري بدايات مشابهة للمسرح الشعبي. وسار تقريباً على نفس طريقه المضطرب، نحو أفق غائم مجهول الحدود والأبعاد. كانت لديه النوايا الطيبة أيضاً. وكان يملك عاطفة التجاوب مع الثورة بالطبع. ولكنه لم يكن يملك الهدف الواضح أو الخطة الواضحة. فبدأ

يعرض (الاستعباد) ليوسف وهبي. ثم غرق بعدها وسط أمواج متلاطمة من الهزليات الرخيصة والميلودرامات الصارخة، والخطابيات التي تتبدد كالفقاقيع»[٥٧].

«سعد أردش: المسرح الشعبي الذي أنشأه زكي طليمات سنة ١٩٤٧م يقدم عروضه التي لا يربطها ضبط فكري ولا ينظمها إلا حسن النية وحدها والتحمس الواجب للثورة. أعمال مسرحية تعلو فيها نغمة الحماس الوطني على الفن مثل (العهد الجديد، المال الحرام، كرباج أفندينا)»[٥٨].

«أمير اسكندر: أما المسرح الشعبي الذي أسسه زكي طليمات عام ١٩٤٧م فكان مرآة تنعكس عليها بعض العواطف الطيبة إزاء الثورة، وبعض الأفكار غير الناضجة التي تُعبّر عن الحماس المؤقت للتغيير والانفعال السريع بالتغير، أكثر مما تعبّر عن الموقف المتبلور والفكر المجدد والعاطفة الثابتة»[٥٩].

★ ★ ★

في ٣ نوفمبر ١٩٥٦م يبدأ العدوان الثلاثي على مصر مكثفاً. كان الضربات مركزة على عدة نقاط في المدن. في مطار الجميل، كوبري الجميل، محطة الرادار، خطوط السكك الحديدية، طريق بورسعيد، مدينة الاسماعيلية.

وكان لا بد للدراما التي أحست مرة بتحررها من الاستعمار البريطاني الذي غادر البلاد قبل بدء العدوان بأربعة أشهر تقريباً، كان لا بد لها أن تحس مرة ثانية بأهمية الاشتراك في تحرير الوطن من العدوان الثلاثي الغادر الذي شنته فرنسا وبريطانيا والذيل اسرائيل. باعتبار أن هذه الأحداث الجديدة والمفاجئة كانت تعني للدراما عودة الى القيد وسيفاً مسلطاً على رقبة الأدب، وغلغلة لحرية الفكر، ورقابة على حرية التعبير الفني. وتهيأت المسارح ـ حكومية وأهلية ـ لتقديم درامات مناسبة، نعتبرها نحن من وجهة نظرنا امتداداً

للمسرحيات الوطنية التي كانت قد بدأت في ظل الثورة المصرية، أو قبلها بقليل على وجه التحديد.

تمر مرحلة استمرار المسرحيات الوطنية بخطوتين محددتين. الخطوة الأولى، التي قُدمت فيها مسرحيات تلتصق التصاقاً مباشراً بموضوع العدوان الثلاثي على مصر. موضوعات مستقاة من وحي الساعة التي كُتبت فيها.

والخطوة الثانية، وهي الخاصة باستمرار وامتداد هذه الحميّة الوطنية، حتى الى ما بعد رحيل العدوان الثلاثي يجر أذيال خيبته. وهي فترة تميزت بالتحرر الوطني العاجل. وتقدم موضوعاتها الدرامية في غير التزام أو تقيد بالموضوعات التخصصية في العدوان الثلاثي. بل هي تتعداه الى حركة الوطنيات في بلاد مجاورة، لتتخذ من ثوراتها وكفاحها صورة ونماذج للأدب الدرامي المصري.

ضمن مسرحيات النوع الأول قدم المسرح الحر في ديسمبر ١٩٥٦ م - وكان أول الفرق المشاركة في المعركة - برنامجاً مسرحياً بعنوان (كفاح بورسعيد). تضمن البرنامج ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد هي على التوالي (ايدي في إيدك، في المعركة، قهوة أم سعيد) تأليف أمينة الصاوي، محمد عبد الرحمن خليل، عبد المنعم مدبولي، سعد أردش.

ثم تسارع الفرقة المصرية الحديثة الى تقديم برنامج مسرحي آخر في ديسمبر ١٩٥٦ م بعنوان (معركة بورسعيد) قوامه ثلاث مسرحيات كذلك من ذات الفصل الواحد. هي (حياة الجبانة - نعمان عاشور، صوت مصر - ألفريد فرج، مش حنسلم - محمد عبد الرحمن خليل).

وضمن مسرحيات الخط الثاني، وهو الخط الذي يصل بالمسرحية الوطنية الى نهاية استمرارها، يقدم المسرح الحر مسرحية (فيضان النبع - محمود

السعدني ١٩٥٨ م) . وتقدم الفـرقـة المصريـة الحديثـة التي يتغير اسمهـا الى (المسرح القومي في مارس ١٩٥٨ م) (اللحظة الحرجة ـ يوسف ادريس ١٩٦٠ م)، (شعرية مأساة جميلة ـ عبد الرحمن الشرقاوي في بداية موسم ١٩٦٢/٦١ م) .

وفي الفرق الأهلية تعيد فرقة نجيب الريحاني مسرحيتهـا القـديمة (لـزقـة انجليزي) لاتفاق مضمونها مع مناسبة العدوان الثلاثي، حتى أعدت مسرحيتها الجديدة المناسبة بعنوان (حسب الخطة الموضوعة ـ بديع خيري) وقدمتها مؤخراً .

أما فرقة اسماعيل يس الأهلية فقد أعدت مسرحية (مراتي من بورسعيد ـ أبو السعود الأبياري) والتي نال عنها مؤلفها وسام (المعركة) من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في القاهرة .

★ ★ ★

تكاد تُجمع مسرحيات الخطوة الأولى (درامات المعركة) على اختيارها طابع اللحظة السريعة والانطباعية، التي تعمل على تـوليـدهـا لـدى الجماهير بواسطة الدراما القصيرة ذات الفصل الواحد . حيث الفكرة المكثفة والأحداث المقتضية المركزة يُكوّنان خطاً أساسياً، ودون النظر كثيراً بعين الاعتبار الى القواعد الدرامية الأرسطوطالية . وهي خصائص الدراما الوطنية عام ١٩٥٦ م والتي فرضتها قسراً ظروف المعركة المفاجئة .

لكن أهم ما جاء به هذا النوع الخاص من الدرامات، هو خلق البطل الوطني المصري الذي يحارب المستعمرين الجدد وجهاً لوجه في ظروف حربية عنيفة . ميزت درامات هذه الفترة بفوارق الصدام الكبير . والذي كان عادة ما

ينشأ بين الفدائي المحارب ـ مهما كانت سِنّه ـ وبين جنود عتاة من دول ثلاث . هذا الصدام الذي مهّد لبروز البطولة القومية، والمحارب القومي . والذي لم تعرفه بلادنا من قبل، وكذا دراماتنا أيضاً .

شخصية (فاطمة) في (صوت مصر) ما هي إلا نموذج جديد يولد على خشبة المسرح . شكل جديد يبتكره المؤلف ليصف به المرأة المصرية بمواصفات جديدة . امرأة تتمرد على أعمال الأسعافات وتطالب بمسك البندقية والمدفع الرشاش . وفاطمة كما صورها الفريد فرج شخصية لم تعرفها الدرامات المصرية قبلاً، وعلى هذه الصورة من الصدق والاندفاع الجريء قبل مرحلة وطنيات ١٩٥٦ م . وشخصية (أم سعيد) في (قهوة أم سعيد) تسجل بطولة فدائية خارقة، لا تقل عن بطولات الرجال وأفراد المقاومة . فهي تحوّل قهوتها الى مطعم تستقبل فيه جنود الأعداء لتطعمهم وتسقيهم . . ثم تقتلهم بسكينها الذي تقبض عليه يدها في قوة وشجاعة نادرة . وعلى هذا تظهر تحولات المرأة المصرية الى أشق الأعمال الفدائية الدقيقة، والتي لا يقوى الرجال الأشداء أحياناً على القيام بمثلها . لتصبح نموذجاً جديداً لامرأة فوق مستوى الطبيعة في جيل العشرينيات .

إلا أنه مع وجود الموقف المتأزم في دراما (صوت مصر) . ومع ظهور شعارات وطنية كالبطولة والتضحية في اطار درامي لا بأس به، إلا أن ملاحظاتنا على الدراما وعلى الشكل الفني الذي اتسمت به الدرامات الوطنية في مرحلتها عام ١٩٥٦ م كان يتلخص في العناصر التالية . .

١ ـ كان الحماس اللفظي هو السمة البارزة في كل مسرحيات هذه الفترة . والملاحظ أن الموقف السياسي قد أثّر على كُتاب هذه المرحلة وهذا النوع الخاص من الدرامات . فجعل الدراميين أمام الموقف المفاجىء يتجاوزون عن كثير من فنيات الدراما وقواعد التأليف المسرحي السليم .

ولم يجدوا الا الحماس المفتعل يضعونه ـ وفي سرعة ـ بدل الأحكام الدرامية السليمة وعناصر الدرامات الجيدة الصنع. وهو ما أضاع من المواقف الدرامية العالية في أغلب المسرحيات.

٢ ـ الاغراق في الوطنية عند الموضوع يعطل من شأن الدراما. بدليل عدم العثور على أحداث جوهرية في درامات هذه الفترة.

٣ ـ التوسع في عرض الأحداث ـ خاصة في درامات الفصل الواحد ـ يدفع الى التبسيط والى التسطيح. ويتجلى ذلك في الشخصيات العديدة التي اكتظت بها المسرحيات والحوادث الفرعية الكثيرة التي زخرت بها الدرامات.

٤ ـ المبالغة تؤدي الى عدم الاقناع. لقد كانت المبالغة في بعض المسرحيات عاملاً من عوامل عدم الاقناع، إن لم يكن عدم التصديق لما يحدث على المسرح. (شخصية الطفل حسبو ترمي أحد جندو الأعداء بحجر صغير فترديه قتيلاً!!».. مبالغة تصل الى حد السذاجة.

٥ ـ غياب المنطق وفقدانه.

وكان ينتج من أن المهمة التي تقوم عليها الدرامات الوطنية، كانت في حقيقتها أكبر وأعظم وأضخم بكثير من الأحداث التي تُعبّر عنها. ولذلك فقدت أغلبت الدرامات منطق الانسجام بين الموضوع الكبير وبين ضعف امكانات التعبير الدرامي عنه.

٦ ـ إغراق في البطولة يؤدي الى الميلودراما.

وهي ظاهرة لم تخل منها مسرحية واحدة في هذه الفترة. (شخصية عَرَوِي الكسيح تخرج الى الميدان لتحارب ضد الأعداء). لنجد دوراً أكبر من امكاناته الفيزيكية والنفسية. (منولوج شخصية فاطمة في (صوت مصر) يتحول الى استجداد للعواطف). إذ يُحمّل المؤلف

بطلته أفكاراً غير عادية تسبق فكرها وشخصيتها. وتكون النتيجة أن تستعير البطلة جلد السياسي المحنَّك وتنزلق بالشخصية المسرحية ولا تخلع على الدراما الا رومانتيكية باهتة.

★ ★ ★

أربع سنوات مع الدرامات الوطنية

(فيضان النبع، مأساة جميلة، اللحظة الحرجة)

تأخذ الدراما في أعقاب عام ١٩٥٦ م خطوطاً عريضة، تفتح لها المجال للتعبير الفني، لم تعرفه منذ قيام الثورة. وبينما تستمر الدرامات الوطنية لمدة ست سنوات تقريباً تقدم نماذج مختلفة من البطولات العربية ما بين مصر والجزائر، كنموذجين للكفاح الوطني ـ على اعتبار أن أزمة الجزائر مع فرنسا كانت قد بلغت الذروة عام ١٩٥٩ م ـ فإن ذلك لم يمنع الأدب الدرامي عن ان يتفتح على أشكال وتيارات درامية جديدة سارت جنباً الى جنب مع الدرامات الوطنية.

ويتمثل ذلك في مسرحيات تاريخية (ترتكز على التاريخ) مثل (ايزيس ـ ٥٥/١٩٥٦ م)، ومسرحيات تحمل أفكار السلام (سقوط فرعون ٥٦/١٩٥٧ م، ومسرحيات فلاحية (الصفقة ٥٦/١٩٥٧ م)، المحروسة أو مصر قبل ٢٣ يوليو ٥٩/١٩٦٠ م)، ومسرحيات تحمل بذور الاشتراكية (الناس اللي تحت ٥٦/١٩٥٧ م،

ومسرحيات تحمل بذور الاشتراكية (الناس اللي تحت ٥٦/١٩٥٧ م، قهوة الملوك ٥٨/١٩٥٩ م)، ومسرحيات اجتماعية (الناس اللي فوق ٥٧/١٩٥٨ م)، ثم مسرحيات فكرية أقرب الى فلسفة الفكر منها الى الشكل الدرامي (السلطان الحائر ٥٩/١٩٦٠ م).

ومع أن المسارح المختلفة كانت تعرض المسرحيات الوطنية الى جانب هذه التيارات الفنية المختلفة الحديثة التي ظهرت في طريق الدراما المصرية، فإن ذلك لم يعطل من محاولات الاستمرار في كتابتها. على اعتبار أن الأحداث الوطنية المجاورة في الجزائر الشقيقة كانت ملهماً لبعض الكُتاب المصريين لتسجيل أحاسيسهم عن الثورة الجزائرية البطلة.

أولاً بحكم كونه قطراً عربياً تربطنا به القارة واللغة والاسلام وعلاقات أخرى. ثانياً بحكم أننا ساعتها كنا لا نزال نعيش في غمرة الاحساس بالمعركة الوطنية التي خُضنا معاركها وجهاً لوجه ومن بيت الى بيت في العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ م.

لكن أهم ما قدمته هذه الفترة - الى جانب الاستمرار الزائد في المسرحية الوطنية[٦١] أنها جلبت للدراما المصرية عدداً من المجربين في شتى أنواع الأدب الدرامي، التي كانت يغلب عليها طابع الدراما الاجتماعية. أو ما أسماه بعض النقاد في ذلك الوقت بظهور الاتجاه الواقعي.

ورغم إجماع الآراء التي ربطت بين هذه الموجة الأدبية، بل وحددت انبثاقها بظهور مسرحية (الناس اللي تحت - نعمان عاشور - أغسطس ١٩٥٦)[٦٢]. فإننا نرى أن الانبثاق الحقيقي لهذه الموجة يسبق التاريخ الذي حددوه بسنة واحدة. إذ أن ظهور مسرحية (المغماطيس ١٩٥٥) لنفس الكاتب نعمان عاشور نعتبرها البداية الحقيقية لهذا التيار.

لكن الظروف الوطنية التي كنا نعيشها في مصر عام ١٩٥٥ م، الى جانب أن فرقة المسرح الحر التي عرضت المسرحية - وهي فرقة أهلية لم تكن تعمل بطريقة منتظمة مستمرة على مسرح الدولة، بل كانت تُمنح بقايا وفتات الأسابيع الفائضة من مسرح الدولة وعروض الفرق الأجنبية وخاصة الأوبرا الايطالية التي كانت تفد على البلاد من الخارج. بالاضافة الى الشكل الاجتماعي الذي تمتاز به مسرحية (المغماطيس).

كل هذه الظروف مجتمعة لم تُلفت النظر الى الميلاد الحقيقي للدراما الاجتماعية المصرية.

* **فيضان النبع**

من صور الكفاح الوطني الجزائري قدمت الدراما المصرية مسرحيتي (فيضان النبع - محمود السعدني - المسرح الحر مايو ١٩٥٨ م) على مسرح دار الأوبرا، (شعرية مأساة جميلة[٦٣] - الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي وأولى محاولاته الدرامية - المسرح القومي مارس ١٩٦٢ م). ومن المقطوع به - وتاريخ كتابة المسرحيتين يعود الى عام ١٩٥٩ م أن الكاتبين قد تأثرا أول ما تأثرا بالأحداث الوطنية التي كانت تدور على أرض الجزائر، والتي كانت تروي بالدماء بسالة شعب بطل أصر مهما كلفه الكفاح على الانتصار على المستعمر الفرنسي وإجلائه عن بلاده.

إن مسرحية (فيضان النبع) لم تقدم جديداً على ما قدمته الدرامات الوطنية في عام ١٩٥٦ م. فحوادثها وشخصياتها - رغم جزائريتها - تتشابه مع الفدائيين والجرحى والقتلى والحماس اللفظي ومبالغات التصوير الدرامي المسطح.

وعلى ذلك نعتبرها استمراراً ضعيفاً للشكل الوطني المصري. وزاد من ضعف الدراما أنها تعرضت لإبراز جانب العدو الفرنسي وهو غارق في أمور الجنس. وسواء وصلت الفكرة الى حيز التنفيذ الدرامي أو لم تصل، فإن مضموناً درامياً على هذا النسق لا يمكن قبوله. الا على أنه صورة ساذجة لا تفتح أمام الدراما فكراً ذاهياً يرتكز عليه الصراع والعقدة والذروة بكل مقوماتهم.

ولقد تعمد الكاتب حشر ثيمة كوميدية من خلال إحدى الشخصيات البطولية في المسرحية. وجعل خاصيتها الكبرى في البحث الدائم عن الطعام لتملأ البطن والمعدة. حتى في أدق مواقف الحرب

والهجـوم. ولم تخلـع هـذه الشخصيـة بتصرفـاتها البلهـاء هـذه الا الى الكوميديا اللفظية البعيدة عن العمق وعن الحدثية. وكلها أشياء نالت الكثير من موضوع جاد ما كان بوسعه أن يكون مؤثراً بحكم الأحداث فيه والفترة التاريخية التي يحتلها ويُعبّر عنها.

عبر مواقف تمتلىء بالسطحية، لم يوفق المؤلف في بلورة فكرة طيبة ألقاها وسط طلقات المدافع وسقوط الجرحـى والشهـداء، ولم يعـرف حقيقة طريق تنميتها وتطويرها فنيـاً. وهـي الفكـرة التي تنـاقش مَـن المستفيد من الحرب؟ لكن الابهام والسرعة في التنفيذ وعوامل أخرى كثيرة قد تضافرت لوأد الفكرة عن التفتح الأدبي الجيد.

* **مأساة جيلة أو (مأساة جزائرية).**

جعل المؤلف أحداثها تدق في ربيع وصيف عام ١٩٥٦م. المكان مدينة الجزائر. والدراما مستوحاة من القرار الذي أصدرته المحكمة الفرنسية في يوم ١٣ يوليو ١٩٥٧م باعدام الفتاة الجزائرية جميلة بو حريد يوم ٧ مارس ١٩٥٨م. وقد عرض المسرح القومي المسرحية ضمن موسمه المسرحي ٦١/١٩٦٢م.

«ووقف العالم في وجه المحكمة الفرنسية. وتراجع الفرنسيون فأبقوْا على فريستهم في السجن، في الظلام والعذاب»(٦٤).

تدور الدراما في سبعة مناظر. وتدور فكرتها حول البطولة الجزائرية والتمـرد المنتشر بين الجنـود الفـرنسيين أثنـاء قتـالهم على أرض الجزائـر، والاشتراك الفعلي للمرأة الجزائرية في حُمى القتال. وكلها خطوط درامية عرفناها قبل ذلك في مسرحيات هذا النوع. كان هذا هو ظاهر الدراما الشعرية، وهو ما تلمّسه النقاد الذين ناقشوا الدراما كعمل فني حين عُرضت على المسرح. وقد وجدوه.

أما الجانب الباطني، وهو ما نراه الأصل في فكرة الدراما، وهو ما لم يُشر اليه أحد، فإننا نكشف النقاب عنه.

كتب الدكتور لويس عوض..

« .. وليس هناك الا معركة صريحة مريرة بين الجانبين (مجموعة الوطنيين ومجموعة الفرنسيين ـ الباحث). والصراع بين الجانبين هو الصراع الرئيسي في هذه الملحمة التي كُتبت بالحوار وتسمي نفسها مأساة »[٦٥].

ثم يقول رجاء النقاش..

« المؤلف سجّل في مسرحيته كثيراً من الوقائع التاريخية التي حدثت في الجزائر، بل وسعى الى عرض التفاصيل الدقيقة الصغيرة التي كان من الضروري أن يستغنى عنها لأنها لا تخدم العمل المسرحي في كثير »[٦٦].

أما منسى يوسف فيقول..

« ومسرحية مأساة جميلة بوجه عام تكشف عن تفجرات الطاقة الثورية في الانسان العادي عندما تواجهه الظروف القاسية التي تريد أن تُعلّقه على مشنقة واقعه المرير. فإذا به ينطلق ولديه الامكانات الضخمة لتحمل كل أنواع العذاب »[٦٧].

وكتب جلال العشري..

« دراما ثائرة كتبها شاعر تقدمي، استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة، وقصة اشتراكها الفعلي في النضال المسلح وتعذيب الفرنسيين لها وإرغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين. ثم قصة محاكمتها غير العادلة ووقوفها في وجه جلاّديها ببطولة وعدالة وشرف »[٦٨].

إن مجموع الآراء السابقة لم تُقدم في رأينا حقيقة الفكر الذي وضعه المؤلف

في مسرحيته وضمّنه درامته (مأساة جميلة)، والذي سبق أن أسميناه (باطن الدراما).

نحن لا ننكر أن الصورة الخارجية هي صورة الكفاح الجزائري. لكنها لا يمكن أن تكون في الوقت نفسه الصورة الداخلية أيضاً. واذن فما هي قضية الدراما الباطنية عند الشرقاوي؟

يذكر المؤلف في الاهداء في مقدمة كتاب المسرحية المطبوعة..

« إلى زوجتي أهدي هذه المحاولة الأولى التي أردت فيها أن أصوّر حياة رجال ونساء مثلنا، وأطفال كأطفالنا يناضلون من أجل الحرية والاخاء والأمن والحب، وحياة أفضل »[٦٩].

إذا تفحصنا ما تُشير اليه كلمات مؤلف الدراما، وجدنا في باطن الدراما التي كتبها بوحيٍ من الكفاح الوطني الجزائري، دعوى ملحة الى السلام، تعلن عن نفسها في جرأة، وتهاجم الحروب وتجار الحروب. وهو ما يرفع فكرة المسرحية الى نقطة الشمول، ويخرج بها من نطاق المحلية المصرية والموضوعات المحددة القاصرة.

ولعلنا إذا أمعنّا مرة أخرى في نفس وجهة النظر هذه، سوف نجد لها صدىً في عبارات المؤلف حين يقول عن مسرحيته (مسرحية الشعر الحر تصف حياة الناس في الجزائر تحت نير الارهاب الوحشي. وتصور مواقف رجال ونساء من الشيوخ والشباب يريدون أن يستمتعوا بالحياة الكريمة الرغدة في أرضهم. ولكن قوى الاستعمار تحول دون تحقيق أمانيهم، برغم حقهم الطبيعي في الأمس والمستقبل والحب والاخاء، وفي الحياة الحرة العزيزة).

ومسرحية تُعلن عن نفسها بهذه الصراحة، فإننا نُدرجها تحت قائمة

مسرحيات السلام. لكننا ونحن نناقض ونُنقب عن الفترة الوطنية في الدرامات ضمنّاها زمرة الدرامات الوطنية.

الدراما تهاجم بواسطة شخصياتها الثوار وعلى ألسنتهم ويلب حواراتهم ووسط خِضم أزماتهم الحربية، تهاجم ميثاق الأمم المتحدة، وحلف الأطلنطي وأسلحته، مصدر الدمار ووسيلته لحافات الهروب والخسارة.

«جاسر:..... فإننا جيل يسير بلا توقف كي يقهر الفوضى والاستبداد والحرب الكريهة والتعسف»[٧٠]. وحوار شخصية جاسر هنا نراه دعوة مزدوجة الى الحرب والى السلام في آن واحد. فإذا كانت الحرب التحريرية قائمة فعلاً، فهو اذن يدعو الى السلام لا محالة. والسلام عند الشرقاوي يُفلسفه في نوعين من السلام. سلام يُوقف الحرب. وسلام ذاتي يسمح لكل نفس وكائن بالتعبير للانطلاق والاحساس بالحرية. إن القوى التي حكمت مصر في تلك الفترة لم تعن كثيراً بالتعبير، وبخاصة التعبيرات التي كانت تتعرض للعدالة الاجتماعية ونشرها. وكان التعذيب والقهر السياسي أسلوباً من أساليب السلطة. وكان النظام المصري يعاقب المنتمين إلى الفكر الماركسي، رغم أنه كان نظاماً وطنياً[٧١].

ومع ذلك، فقهر الفرنسيين للجزائريين يعادل قهر السلطة في مصر للماركسيين. ولم يجد الكاتب صورة للكفاح السياسي للتعبير عنها أعظم من صورة الجزائر وكفاح البسطاء نحو حياة أفضل. وهو ما يطمح من خلاله لتوفير السلام الذاتي للفرد، من أجل الحب والاخاء والعدالة والعناصر الخيّرة الأخرى التي ضمّنها المؤلف درامته. بل لعل أكبر دليل يُثبت حاجتنا الى كل ما ذكره، أنّ حب جميلة لجاسر البطل الجزائري لم يعش، ولم يكن بوسعه أن يعيش ويتنفس بطبيعية وحرية وسط مظاهر الضغط السياسي.

لقد دلّلت الظروف التي أحاطت بـالـدرامـا حتى وُفـق لها أن تظهـر على المسرح، على أن الفكر في مصر قد تعرّض للحجْر على انتشاره في فترة معينة. فقد انتهى الشاعر من كتابة الدراما عام ١٩٥٩ م. ولقد ناضل في سبيل ظهورها على خشبة المسرح أضعاف ما ناضل في سبيل كتابتها. فقد كُتبت المسرحية في سنتين، واستغرق النضال في سبيل عرضها أربع سنوات تقريباً. ولا نرى مصدراً آخر للتعطيل إلا فهم السلطة للأفكار الباطنية في الدراما.

ومع الضعف الواضح في الدراما، فإنها مع ذلك تسجل عودة دخول الشعر الحديث غير المقفى أو الموزون الى عالم المسرح في العصر الحديث. ومع عدم استغلال أبعاد شخصية البطل جاسر كعامل ـ كما أراده المؤلف ـ فإننا لم نعثر على فلسفة هذا التوظيف بالنسبة الى البطل، وما هو بالامكان التجاوز عنه. إلا أن يختفي البطل الدرامي رمز البطولة من أغلب المشاهد الدرامية، فهو ما لا يمكن أن نغفره للمؤلف. لأنه بفعله هذا قد وجّه الدراما لأن تقع في الرويّة، فرأينا الشخصيات تتجرد من دراميتها لتروي وتقص وتسترسل في انحراف شديد عن مهماتها الأساسية في العلاقات الفنية. وقد أدى كل هذا الى أن تصل الدراما الى الشكل الرومانسي القاصر التعبير، خاصة في دراما يقوم موضوعها على الكفاح الوطني والحرية.

★ اللحظة الحرجة[٧٢]

دراما (اللحظـة الحرجـة ـ يـوسـف ادريس) كُتبـت بين عـامـي ٥٧، ١٩٥٨ م. ولم تُعرض الا في عام ١٩٦٠ م على المسرح القومي.

والمسرحية استمرار للدرامات الوطنية في مرحلتها الثانية التي سبق أن أشرنا اليها. لكننا نستخلص جديداً في هذه الدراما. فرغم أن الأحداث الوطنية هي الفكرة الرئيسية التي تدور حولها الدراما، إلا أن يوسف ادريس

يضع هذه الأحداث في قالب اجتماعي بعيد عن مواقع الحرب والميدان، مع أنه لم يُفته هو أيضاً استعمال طلقات الرصاص والموت وغير ذلك من أساليب ومؤثرات الحروب ظاهرياً.

من خلال هذا القالب الاجتماعي الجديد، ومن داخل الأُسرة المصرية بطلة الدراما نتعرف على العناصر السياسية والمهمات الوطنية التي تقوم عليها الدراما. فيذهب الابن سعد الى مركز التدريب العسكري استعداداً للمعركة مع الاستعمار. هذه المعركة التي بدأت منذ تأميم مصر لقنال السويس، أحد الأسباب المباشرة للعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ م. ونسمع من الحوار عن أماكن تجمعات الفدائيين في العريش ومناطق أخرى من تراب الوطن. وتناقش الأسرة الانذار البريطاني الذي يحرّك بصدوره أحداث الفصل الثاني منتصف الدراما. ويقدم المؤلف أفكاره في وضوح ليقول حرب أو لا حرب. يعرضها مؤيداً وجهة نظر الحرب، على أنها هي الملاذ وهي الشرف وهي القوة وهي الكرامة في النهاية. لأن من يهرب منها فسوف يموت أيضاً برصاص عدوه المنتصر إن آجلاً أو عاجلاً. وهي كلها أفكار يختلط فيها الشكل السياسي بالشكل الاجتماعي. لكن طريقة عرض المضمون أحياناً كصيرة ما كانت تصيب الشخصيات الدرامية بالخمول أو الإلغاء أو الحضور حتى وإن تحركت أمامنا على المسرح. فتصبح بكماء عاطلة. وتترك الموقف للمؤلف المسرحي يتدخل بقلمه وفكره كما يهوى ويريد، ليقول كثيراً. وهو ما نأخذه على درامته السياسية والاجتماعية، حتى ولو كانت دعوى جيدة للكفاح المسلح أعلى مراتب الوطنية والحرية.

بطل الدراما يواظب على التدريب العسكري في المعسكر سراً، وخشية افتضاح أمره أمام أسرته، حتى لا تمنعه أمه بعاطفة الأم الرؤوم. ومع ذلك،

فحين تحين ساعة الجد ويحلّ الكفاح، يغلق والد البطل الشاب الباب عليه حتى لا يفقد ولده. ثم نكتشف في نهاية الدراما الحقيقة المفزعة المروّعة، وهي أن مزلاج الباب فاسد. وأن البطل كان يعرف كل ذلك. ولم يخرج. وهنا تقف الدراما عن منعطف هام لتكشف عن جُبن البطل الذي طالما تشدّق بالوطنية. ونحن لا ندري، هل أراد يوسف ادريس أن يكشف نوعاً من البطولات الوطنية الكلامية كان سائداً وقت الحرب؟ أو أنه أجرى دراسة تحليلية لتحليل بطله أنثروبولوجياً (Anthropology) ليصف نوعاً من أنواع الجنس البشري، حينما يتعرض لظروف معينة في مجتمعه؟

بل إن الجُبن وهو محور هام في تسلسل النص، جعله المؤلف يمتد الى الشكل الاجتماعي الذي جسّده في الأسرة المصرية. وكأنها عدوى انتقلت من البطل الدرامي الى الأسرة أو بالعكس، داخل مزج للشكلين السياسي والاجتماعي. ويظهر ذلك بوضوح حين يزعق بطله في أفراد الأسرة قائلاً..

« سعد: حتى ربنا بتعبدوه عن خوف. كل عيشتكم لها محور واحد بس، هوا الجُبن. عشتوا مذلولين وعاوزين تذلّونا معاكم...»[٧٣]. ويضع المؤلف بهذا الحوار أيدينا على عدو داخلي يقبع ولا ينبع من الذات المصرية، هو الجُبن. ولعلّه كان يُحمّل الاستعمار الطويل العمر هذه المسئولية في تخريب النفس المصرية، والظروف المضطربة التي ترزح تحتها الأسرة المصرية والمجتمع بصفة عامة.

والغريب أن النهاية السعيدة المتفائلة والملفقة أيضاً، تتعارض تعارضاً تاماً مع خطوات البناء الدرامي المتقدمة في دراما يوسف ادريس (اللحظة الحرجة). فهذه الشجاعة التي تهبط من السماء فجأة ـ كما في الأحلام ـ تُغير من حال البطل، ويصبح بفضلها شجاعاً مغواراً لتستقبله الأسرة فرحة سعيدة،

حتى بعد أن مات عائلها برصاص العدو. وهي نهاية غريبة، إن أكّدت شيئاً، فإنما تؤكد أن العجلة في إنهاء الدرامات الجيدة يُفسدها. وأن النهايات الناجحة لا بد أن تستند في شرعية درامية ومنطقية الى البدايات التي مهّدت لها، حتى لا تنفصل عنها بين لحظة وأخرى. وحتى لا نتقبل في النهاية قرب ستار الختام أشياء لا ولم ولن نتوقعها.. شيئاً شجاعاً كالذي شهدناه، يتعارض مع جُبن البطل الدرامي الذي دام عدة ساعات هي زمن العرض المسرحي. وهو ما يقضي على الفكرة السياسية في الدراما.

« يعترف نيمات لاسلو Némat László أن النهايات السعيدة لا تعطي مسرحاً سياسياً، لأن المشاهدين الكسالى يُحسّون وكأنهم في بانيوهات حمام لذيذ دافىء الماء »(٧٤).

★ ★ ★

ظل استمرار الدرامات الوطنية يشغل ست سنوات في حياة المسرح المصري. من الطبيعي أنها لم تكن المجال الوحيد للتعبير عن الدراما المصرية، خاصة بعد أن ظهرت التيارات الأدبية المختلفة والأنواع الدرامية الجديدة، التي بدأت مع موجة الكُتاب الجدد الذين ظهروا بعد الثورة المصرية، ونتيجة التغيير العام الذي كان قد تحقق في البلاد. والذي بدأ بالكاتب نعمان عاشور بمسرحيته (المغناطيس ١٩٥٥ م) وفي صعود بطيء حتى عام ١٩٥٩ م. ثم تغيرت سرعة هذا الصعود منذ عام ١٩٦٠ م. ثم تغيرت سرعة هذا الصعود منذ عام ١٩٦٠ م، وامتلأت خشبات المسارح بدرامات مصرية للكُتاب سعد الدين وهبه، لطفي الخولي، ميخائيل رومان، عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف ادريس، ألفريد فرج، جيل الثورة، مما شكّل خطوة كبيرة في حياة الدراما المصرية.

إن استمرار الدرامات الوطنية كان له مبرره في مراحله الأولى. لأنه كان يُعبّر عن روح الحركة الوطنية والاحساس الوطني الذي كان لا يزال عالقاً بأذهان أفراد المجتمع المصري، على اعتبار أنه تاريخ قريب لخروج الانجليز والفرنسيين والاسرائيليين في أذيالهم بعد عدوان ١٩٥٦ م، خروجاً لا رجعة فيه.

لكن استمرار هذه الدرامات الوطنية في المرحلة الثانية، نعتبره تأريخاً لفترة كانت قد انتهت. ولم تكن الجماهير في حالة تسمح أو تهيىء لها استعادة هذا الماضي أو العودة اليه. بل اننا نرى العكس. بمعنى أنها كانت ترغب وتود أن تنساه، لتتفرغ الجماهير لمشكلات أخرى من التقدم الاجتماعي. وبخاصة وأن ظهور كُتاب الدراما الجدد بأفكارهم المتشعبة والمختلفة عند كل منهم كان يشير الى الجديد في معظم الدرامات. وهو ما صرف النظر رويداً رويداً عن الاهتمام بالدرامات الوطنية، أو حتى الانفعال بها بنفس الشحنة التي بدأت معها في المرحلة الأولى.

وهو ما نعتبره موقفاً في جانب الدرامات الوطنية، بمعنى أنها استطاعت أن تحصل على انتباه كُتاب الدراما وتطلعات الجماهير في فترة الكفاح الوطني، وأن تكتفي باحتياجاتهم الحسية والانفعالية في الفترة ذاتها. وهذا يكفي.

هوامش ومراجع الباب الثاني

(٢٠) « تظهر صورة الابداع البلاغي في اللغة عند مسرحيات عزيز أباظة الأخرى مثل (العبّاسة، شجرة الدر) ».

(٢١) « يقصد الكاتب أمين يوسف غراب بالمسرح القومي (الفرقة القومية المصرية) في ذلك الوقت ».

(٢٢) (نفوسه) اسم علم لأنثى.

(٢٣) أمين يوسف غراب.

(٢٤) محمود تيمور

مجلة المسرح .. المرجع السابق ص١٦.

(٢٥) سلسلة « مسرحيات عالمية ».

★ صدرت نصف شهرية ابتداءً من ١٥ فبراير ١٩٦٥م متخصصة في ترجمة روائع المسرحيات العالمية كنافذة على الآداب العالمية. وقد أصدرتها وزارة الثقافة المصرية (الدار القومية للطباعة والنشر).

★★ وتعمل سلسلة « روائع المسرح العالمي » أيضاً على نشر التراث العالمي. وكانت قد بدأت قبل سلسلة « مسرحيات عالمية ». وصدرت شهرية عن وزارة الثقافة والارشاد القومي (الادارة العامة للثقافة).

★★★ كما عملت وزارة الثقافة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر) على اصدار سلسلة « مسرحيات عربية ». وصدر العدد الأول منها في شهر يونيو ١٩٦٧م (شهرية). وهي السلسلة التي لا زالت تصدر بعد أن توقفت السلسلتان العالميتان عن الظهور.

(٢٦) دكتور لويس عوض

الثورة والأدب .. القاهرة ١٩٦٧م دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

(٢٧) كفاح الشعب

مسرحية وطنية من ثمانية مناظر. صدرت عن مكتبة نهضة مصر. القاهرة ١٩٦١م.

(٢٨) نعيمة وصفي

(فرقة المسرح المصري الحديث) مجلة المسرح .. العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦م ص٢٥٠.

(٢٩) «في» نوفمبر ١٩٥٤ م رفع الستار عن مسرحية (حبيبي كوكو) أول أعمال فرقة (اسماعيل يس) المسرحية. وهي فرقة أهلية بدأت فكرتها في رأس مؤسسها الكاتب أبو السعود الأبياري، الذي اشترك مع الممثل الفكاهي اسماعيل يس على تسمية الفرقة باسمه واشتراكه معه في الأعباء المالية للفرقة. وقد استعانت الفرقة في أول عهدها بأكبر نجوم الكوميديا في مصر، وأغرتهم بالمرتبات العالية، حتى وصل الأمر الى ترك النجوم لمسارحها سواء الحكومية منها أو غير الحكومية. وكان مرتب الممثل يوازي عشرة أضعاف مرتبه في مسرحه الذي تركه. واستمر عرض المسرحية الأولى ثمانين يوماً. وهو رقم كبير بالنسبة للعروض المسرحية في مصر».

(٣٠) «سوف نتعرض للمسرحية مؤخراً في نفس الباب، تحت عنوان (درامات عن الملك السابق)».

(٣١) مسرحية كفاح الشعب

مكتبة نهضة مصر ١٩٦١ م الفجالة. القاهرة ص٤٥.

(٣٢) سليمان الحلبي (٣٤ سنة)

«طالب من الشام (حلب). تعلم في الأزهر الشريف. قتل الجنرال كليبر Clebre بعد ظهر يوم السبت ١٤ يونيو عام ١٨٠٠ م في حديقة قصر الأزبكية بعد أن طعنه عدة طعنات بسكين في البطن والصدر».

(٣٣) شهري عطية الشافعي

تطور الحركة الوطنية المصرية (١٨٨٢ - ١٩٥٦ م) مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٥٧ م. ص٥.

(٣٤) المرجع السابق. ص٩.

(٣٥) مسرحية مسمار جحا

دار الكاتب العربي ١٩٥١ م.

(٣٦) زكي طليمات

التمثيل.. المسرحية.. المسرح العربي، (الطبعة الثانية) دولة الكويت. وزارة الاعلام ١٩٧١ م. ص٥ (المقدمة).

(٣٧) مسرحية مسمار جحا

مرجع سابق. ص٨١.

(٣٨) «يقصد المؤلف بـ (المسمار الكبير) الحاكم البريطاني في مصر».

(٣٩) مسرحية مسمار جحا

مرجع سابق. ص٨٢.

(٤٠) زكي طليمات

★ دنشواي.. هي احدى قرى محافظة المنوفية. وقد وقع بها حادث في شهر يونيو عام ١٩٠٦ م عندما قدم اليها خمسة من الضباط البريطانيين لصيد الحمام. وكان أن أصيب برصاصهم نفر من الأهالي. فهمّ الباقون اليهم دفاعاً عن النفس. ومات أحد الضباط البريطانيين نتيجة اصابته بضربة شمس. ويثور العميد البريطاني ثم يعقد محاكمة عاجلة لمحاكمة (المعتدين) الأبرياء. وتقضي المحكمة في نفس اليوم باعدام أربعة من الأهالي المصريين، وجلد وحبس ثمانية آخرين. وقد نُفذت أحكام الاعدام والجلد علانية في أحد ميادين القرية إمعاناً في الاذلال والجبروت. وكانت ثورة في الرأي العام المصري».

(٤١) أرنولد هاوزر Arnold Hauser

الفن والمجتمع عبر التاريخ.. Art and Society Throughout History, 160.0. ترجمة الدكتور فؤاد زكريا. الجزء الثاني ١٩٧١ م ص ١٦٠.

(٤٢) نعيمة وصفي

مجلة المسرح.. العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ م المصدر السابق ص ٢٥١ (فرقة المسرح المصري الحديث).

«... ورواية (دنشواي الحمراء) كان مؤلفها الزميل خليل الرحيمي خريج قسم النقد بمعهد التمثيل يؤلفها في حجرة مجاورة لمكتب الأستاذ زكي. وتُحمل الورقات التي تسوّد الى الأستاذ زكي مخرج الرواية، فيكتب الحركة المسرحية. وعلى خشبة المسرح كان الممثلون يقفون متحفزين لحفظ الكلمات والحركة في نفس الوقت».

(٤٣) مسرحية دنشواي

نص المسرحية. المخطوط الأول. الفصل الثاني ص ١.

(٤٤) زكي طليمات

مرجع سابق. ص ٢٣٢.

(٤٥) رشاد حجازي

«في مسرحية (كرباج أفندينا) قدمها رشاد حجازي لمدير إحدى الفرق المسرحية (مدير الفرقة القومية المصرية وقتذاك) فقال له (مع احترامي الشديد للمسرحية إلا أن ظهورها على المسرح في ظل الأوضاع التي نعيشها يبدو غير ممكن إن لم يكن مستحيلاً). وبعد قيام الثورة اتصل به المدير زكي طليمات بعد أن بحث عنه في كل مكان وطلب المسرحية». الباحث.

(٤٦) زكي طليمات

مرجع سابق. ص ص ٢٧٦، ٢٧٧.

(٤٧) توفيق الحكيم

مسرح المجتمع . المطبعة النموذجية . تاريخ الطبع غير مذكور .

(٤٨) المرجع السابق . ص٣ (المقدمة) .

(٤٩) الدكتور محمد مندور

مسرح توفيق الحكيم . دار نهضة مصر ص ٢٠ . تاريخ الطبع غير مذكور .

(٥٠) صلاح طاهر

أحاديث مع توفيق الحكيم (١٩٥١ - ١٩٧١ -) .. دار الكتاب الجديد ص١٥٢ . تاريخ الطبع غير مذكور .

(٥١) الدكتور محمد مندور

كتابات لم تنشر .. كتاب الهلال أكتوبر ١٩٦٥ م . ص١٤٦ .

(٥٢) أميل زولا Emil Zola

الواقعية الاشتراكية A Szocialista Realizmus.I. (I) الجزء الأول . ص١٣٦ بودابست ١٩٧٠ م . Budapest, 1970 136.0.

(٥٣) مجلة المسرح

العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ م مصدر سابق . ص٢١٢ (النصابين) .

(٥٤) رجاء النقاش

مقعد صغير أمام الستار ١٩٧١ م . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ص٢٢٢ .

(٥٥) أمير اسكندر

مجلة الطليعة .. العدد ٥ السنة السابعة مايو ١٩٧١ م . ص٢٣ .

« ولم تشهد ساحة المسرح من الأعمال المصرية الجادة في تلك الفترة سوى (الأيدي الناعمة لتوفيق الحكيم ، سر الحاكم بأمر الله ومسمار جحا لعلي أحمد باكثير) . وما عدا ذلك كان بقايا من الهزليات والميلودرامات الرخيصة التي استطاعت أن تنفض عنها تراب رمسيس القديم ، أو من نسج على منواله من المسارح الأخرى التي عرفتها مصر قبل الثورة مثل (أعظم امرأة ، باب عاوز يتجوز ، اشاعة هانم ، دماء في الصعيد) » .

(٥٦) سعد أردش

مجلة المسرح .. العدد ٧٤ سبتمبر وأكتوبر ١٩٧٠ . ص ص١٦ ، ١٧ .

(٥٧) أمير اسكندر

مجلة الطليعة . مصدر سابق . ص٢٤ .

(٥٨) سعد أردش

مجلة المسرح . مصدر سابق . ص١٧ .

(٥٩) أمير اسكندر

مجلة الطليعة . مصدر سابق . ص ٢٤ .

(٦٠) ألفريد فرج

« نال المؤلف ألفريد فرج ميدالية مجلس الفنون والآداب التذكارية (للفن في معركة بور سعيد) عن مسرحية (صوت مصر) .

(٦١) زكي طليمات

مرجع سابق ، ص ٢٣٤ .

« .. ويبدو ـ نظراً الى قِدم عهد البلاد بفترات متتابعة من الاحتلال ـ أنْ شكّل هذا الاحتلال عقدة نفسية لدى بعض الكُتاب ، كُتاب المسرحية النسياسية ، فصاروا لا يملّون الخوض فيه وتقليب مختلف صفحاته » .

(٦٢) رجاء النقاش

مصدر سابق . ص ١٨٠ .

« لقد وُلد هذا الاتجاه مع مسرحية (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور » .

(٦٣) مأساة جميلة

صدرت المسرحية في كتاب بعنوان (مأساة جميلة أو مأساة جزائرية) . دار المعارف بمصر ١٩٦٢ م . وقد سبق نشرها في (جريدة الشعب) احدى الجرائد الصباحية اليومية التي كانت تصدر في مصر في ذلك الوقت .. وهي لا تصدر حالياً .

(٦٤) رجاء النقاش

في أضواء المسرح .. دار المعارف بمصر ٢٩٦٥ م . ص ١٤٤ .

(٦٥) دكتور لويس عوض

مقالات في النقد الأبي .. دار الجيل للطباعة . الفجالة . ص ٣٢٧ .

(٦٦) رجاء النقاش

في أضواء المسرح . مصدر سابق . ص ١٤٨ .

(٦٧) منسى يوسف

(المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر) مجلة المسرح .. العدد ١٩ يوليو ١٩٦٥ . ص ٤٨ .

(٦٨) جلال العشري

(مسرح عبد الرحمن الشرقاوي) مجلة المسرح .. العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ م . مصدر سابق . ص ١٩٤ .

(٦٩) عبد الرحمن الشرقاوي

مأساة جميلة . المصدر السابق .

(٧٠) المرجع السابق . ص ١٧٥ .

(٧١) «المؤلف عبد الرحمن الشرقاوي من الكُتاب الذين اعتقلوا عدة مرات طويلة بسبب الانتماء إلى الفكر الماركسي».

(٧٢) يوسف ادريس

اللحظة الحرجة . . صدرت المسرحية في الكتاب الفضي . نادي القصة . يوليو ١٩٥٨ م .

(٧٣) المرجع السابق ص ٤٠ .

(٧٤) الدكتورة شيكلوش أولجا Dr. Siklós Olga

طريق الأدب الدرامي المجري (١٩٤٥ - ١٩٥٧ م). ص ٤٦٢ .

A Magyar Dráma Irodalom útia / 1945-1957/. 462.

الباب الثالث

انبثاق بذور الدراما الاشتراكية

الطور الأول

الكوميديا الساتيرية الأولى

الطور الثاني

الفنتازيا الاشتراكية

لم تتدخل الدولة تدخلاً ايجابياً لمحاولة تحديد معالم الطريق لا بالنسبة للأدب ولا بالنسبة للدراما منذ انبثاق الثورة. لأنها كانت في شغل شاغل عن العلوم الانسانية والفنون في محاربة استعمار بريطاني طال أمده.

وقد أدى هذا الموقف السلبي من الدولة الى قيام بعض المعارك الأدبية والفنية بين المثقفين المصريين أنفسهم عن ماهية دور الأدب بعد الثورة؟

ففي عام ١٩٥٤ م نجد بوادر لأول هذه المعارك بين الدكتور طه حسين والكاتب عباس محمود العقاد من ناحية، وبين الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود أمين العالم من ناحية أخرى. الفريق الأول يؤيد الشكل دون الارتباط بأية التزامات أو مضامين للأدب. والفريق الثاني يعارض وجهة النظر هذه، مُعلياً من شأن المضمون والالتزام وضرورة التقيد بالتعبير عنهما وفي صدق من خلال واقع القضايا الاجتماعية المعاصرة.

وبعد عدة سنوات أخرى، تتفجر بعض الاتجاهات التي تعود الى المناداة برفض الأدب كتعبير خالص عن المجتمع وقضاياه، على اعتبار أن العمل الأدبي أو العمل الفني له كيانه المستقل عن الظروف المحيطة به، بل وحتى عن صاحبه ومبدعه الذي كتبه. بل إن الفن العظيم - في رأي الدكتور رشاد رشدي صاحب الدعاية لهذا الاتجاه الذي ظهر عام ١٩٥٩ م - هو ما ازداد

انفصالاً واستقلالاً تاماً عن الكاتب أولا ثم عن مجتمعة ثانياً .

ولقد ساعد على ذبذبة الموقف شيئان:

أولاً، أن الثورة المصرية في إهمالها وتركها لهذه القضايا الفكرية دون تحديدات، قد أفقدت هذه القضايا الفرصة للعثور على أسلوب جديد كان يمكن أن يعبّر عن اللغة الجديدة للثورة، حتى مع اعترافنا بأنه لم يكن قد أصبح لها في ذلك الوقت مجتمع جديد يمكن أن يتكلم لغتها الثورية. وانحصار الأدب الدرامي في الدراما الوطنية لا يمكن اعتباره تعبيراً شاملاً عن لغة الثورة المصرية، لأنها لغة متعددة الأهداف والجوانب. ولم تكن القضية الوطنية الملقاة على عاتق الثورة ورجال الثورة إلا جزءاً واحداً من برنامجٍ إصلاحي وثوري عريض، ظهر بعد ذلك في إصلاح استهدف الفلاح والعامل ومنجزات أخرى. وثانياً، وهو موقف يرتكز على الموقف الأول. وهو أن عدم الاهتمام السابق من جانب الثورة قد أدى الى عدم قيام المؤتمرات الأدبية والفنية، التي كان بوسعها أن ترسم أو تحدد معالم الطريق، أو تناقش الأوضاع أو الأشكال الأدبية الصالحة أو الفنية المرجوّة لتغيير ما كان قائماً وقتذاك. كمحاولة للتخلص من سياسات الماضي ووفق خطة منهجية منظمة، على غرار ما حدث عام ١٩٢٧م في المؤتمر العالمي بموسكو (الاتحاد السوفييتي)، أو في مؤتمر كُتاب البروليتاريا والثورة المنعقد عام ١٩٣٠م في هاركوف Harkov أو المؤتمر العالمي للكُتاب والذي حضرته ٣٧ دولة لتحديد سياسة واحدة ضد الفاشية في أوروبا ..

وإذن، فقد انحصرت الجهود لتغيير معالم الأدب والفن في محاولات فردية وأشكال ذاتية. إما في مقالات بالجريدة اليومية، كانت تُعبّر عن رأي كاتبها أكثر مما ترسم هدفاً واضحاً وملموساً يمكن الدعوة اليه، كما كان يحدث مع

مقالات الدكتور لويس عوض التي كان ينشرها عام ١٩٥٣ م في صفحة (الأدب) من جريدة (الجمهورية)، أول جريدة صباحية أنشأتها الثورة المصرية تكتب حول موضوع (الأدب في سبيل الحياة). والتي كانت تتجمع حولها جهود فردية أخرى لبعض الكُتاب الجدد الذين يبغون التغيير في حدود مفاهيمهم الشخصية، وليس من خلال برنامج عمل منظم واضح محدد نحو تغيير المجتمع.

وإما فيما قدمه (الميثاق)[٧٥] وهو ما جاء متأخراً. ومع ذلك فإن الميثاق الذي كتبه جمال عبد الناصر والذي أعلنه في ٢١ مايو ١٩٦٢ م كان له فضل وضع النقاط على الحروف، وكان كلماته - رغم عموميتها - نبراساً لبعض كُتاب الدراما، كبديل عن المؤتمرات التي لم تظهر ولم تقم في تاريخ الحياة الأدبية المصرية. إذ فتح الميثاق المجال أمام الكُتاب لمناقشة الاقطاع والاحتكارات الأجنبية ورؤوس الأموال ودور الشعب ذاته حيال كل هذه القضايا التي كانت تمس مصالحه بطريقة مباشرة. وهو سرعان ما يظهر أثره عند نعمان عاشور في درامية (وابور الطحين ١٩٦٢ م، عطوه أفندي قطاع عام ١٩٦٤ م)، وعند لطفي الخولي في درامته (الأرانب ١٩٦٣ م)، وعند محمود دياب (البيت القديم ١٩٦٢ م).

ولم يحظ المسرح المصري أو الدراما المصرية بمؤتمر واحد للأدباء الدراميين أو للمسرحيين إلا في يومي ٧، ٨ ديسمبر ١٩٦٦ م - وهو توقيت متأخر جداً - اقامه الدكتور ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء للثقافة ووزير الثقافة في ذلك الوقت على مسرح الجمهورية. لكننا لم نعثر في قرارات هذا المؤتمر على خطة لانقاذ الدراما المصرية التي كانت - حتى ذلك الوقت - تعمل دون خطة منتظمة تتسم بالفكر الموحّد. وكانت كل قرارات المؤتمر احصاءات عن فترة

سابقة في حياة المسرح المصري، وتسجيل لفشل المسرح في سنتيه الأخيرتين قبل المؤتمر (٦٤، ١٩٦٥م) بما يُحمّل سياسة الكم، التي كانت قد سيطرت في هذه الفترة على الانتاج المسرحي والدرامي، الخطأ كل الخطأ.

كما شملت هذه القرارات ضم بعض المسارح المزدوجة التخصص المتشابهة الأغراض الى بعضها البعض، واقتراحات أخرى بضرورة تغذية المحافظات والأرياف بفن العاصمة. وفي اختصار، أنّ هذا المؤتمر المسرحي الوحيد لم يناقش قضايا درامية أو أهدافاً مسرحية، بقدر ما عرّض بالتأريخ لماضٍ كان قد اندثر. فوجّه المؤتمر عنايته لما كان قد فات، بدلاً من ان يوجهها لقضايا مستقبلية. ولذلك لم تنتج منه إفادات جديدة.

صدرت القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١م. ثم صدر الميثاق عام ١٩٦٢م. ولأول مرة - وبعد طول انتظار - نعثر على توجيهات للأدب وللفكر تجاه الأمة والمجتمع، ولأول مرة يرتفع الصوت جاهراً بلفظ (الاشتراكية) وحدها، كخط رسمي للدولة المصرية.

« ... إن ذلك يضع نتيجة محققة أمام ارادة الثورة الوطنية، لا يمكن بغير الوصول اليها أن تحقق أهدافها. وهذه النتيجة هي ضرورة سيطرة الشعب على كل أدوات الانتاج، وعلى توجيه فائضها طبقاً لخطة محددة. إن هذا الحل الاشتراكي هو المخرج الوحيد الى التقدم الاقتصادي والاجتماعي. وهو طريق الديمقراطية بكل أشكالها السياسية والاجتماعية »[٧٦].

لا يمكن تحديد أنواع الدرامات ظهورها أو اختفاؤها ثم اندثارها بتواريخ محددة. لكن مجموعة أنواع من الدرامات قد تعمل وتنتشر بحكم التشابه في خطوطها وأفكارها الى ميلاد تيار معين يحمل طابعاً معيناً ويُفصح ويكشف عن سمات بعينها. وهو ما يجعل للدراما مكاناً محدداً على المساحة الزمنية. بمعنى

أنه لا توجد ـ ولا يمكن أن توجد ـ تواريخ ثابتة لظهور المسرح الواقعي أو الدراما الواقعية يمكن أن تكون محدَّدة. ذلك لأن ظهور تيار للدراما الواقعية في مصر، جاء نتيجة عدة عوامل مشتركة جعلها تظهر رويداً رويداً، إذ تتوسع معالمها في دراما عن أخرى. حتى إذا ما تعددت الدرامات بمختلف اتجاهاتها في البيئة ونماذج الشخصيات والموضوعات ونتائج الدرامات، وتأثيراتها في المجتمع وفي العصر، استطعنا مؤخراً أن نضع اليد على معالم وأساس هذا التيار. ثم استطعنا أن نميز أبعاده الحقيقية. وأخيراً استطعنا بحكم العوامل المتشابهة بين الدرامات وبعضها البعض أن ندرك أنه تيار واقعي حقاً.

وعلى ذلك، فقد سجل تاريخ الأدب المصري بعد الثورة تيارات كثيرة متعددة. مما أعطى مجالاً للدراما ولأشكالها بأن تتباين وأن تختلف. واتفقت كل هذه التيارات في ثوريتها التي استمدتها من ذات الثورة. وكذا في قوميتها ومصريتها. وقد أدى ذلك الخلق المصري الى مجموعة تيارات نحددها في التالي..

- درامات تحمل ارهاصات لبذور اشتراكية.
رائداها نعمان عاشور ولطفي الخولي.

- درامات اجتماعية.
تتعرض بالنقد لقضايا اجتماعية في كثير من الحرية.
يكتبها سعد الدين وهبه، فتحي رضوان، رشاد رشدي، نعمان عاشور، يوسف ادريس وآخرون.

- درامات تستمد موضوعاتها من التاريخ.
وهي درامات تتعرض كذلك لنقد بعض الأوضاع الاجتماعية. وأبرز كُتابها عبد الرحمن الشرقاوي، ألفريد فرج.

- درامات المثقفين أو درامات الفكر.

ويتعرض لها توفيق الحكيم، ميخائيل رومان، يوسف ادريس.

- درامات تدعو الى السلام.

ويكتبها ألفريد فرج، مصطفى مشعل، توفيق الحكيم.

- درامات المواطنين (طبقة البرجوازيين الصغار). لأنور ملك قزمان، نعمان عاشور.

لقد ظهرت هذه التيارات جميعها بوحي من الثورة المصرية. واستطاعت هذه الدرامات أن تمتلك حلبة المسرح المصري، وأن تُعبّر في أغلبها عن الدراما المصرية، وأن تحجب الكثير من الدرامات المترجمة التي كانت تسيطر على المسرح سابقاً بدل الدراما المحلية. إذ لم يتبقّ منها إلا القليل الى جانب حركة بعض الدرامات المصرية، التي تأثرت هي الأخرى بحركة التجديد الدرامي الأوروبي التي ظهرت في القارة الأوروبية في الخمسينات من القرن. ونعني بها درامات صمويل بيكيت (Samuel Beckett)، يوجين يونيسكو (Eugène Ionesco) وبعض زملائها. ومسرحية توفيق الحكيم المعنونة (يا طالع الشجرة) أعظم مثال على هذه الدرامات.

وسط هذه التيارات المختلفة التي كانت ترفل وتسير فيها الدراما المصرية، تظهر بذور للدراما الاشتراكية في عام ١٩٥٥ م تستند الى شعار سياسي كان قد قام في مصر يقول ان الدولة (اشتراكية ـ ديمقراطية ـ تعاونية). واستناداً كذلك الى شخصيات كُتابها (نعمان عاشور، لطفي الخولي). وهما من المعتنقين للماركسية فِكراً وروحاً.

لكن أهم ما يجمع هذه التيارات ويُحدد سماتها بين الأنواع التي خرجت منها، وبين عديد من الكُتاب الذين يربون على الثلاثين كاتباً درامياً، أنها

قدّمت مشكلات مصرية صميمة تستند في عقدتها وبنائها الدرامي على أبعاد المشكلات المحلية دون معونة من شكل يُحتذى به، أو يُقتفى أثره لنقله أو لنسخه أو لمسخه.

وخرج الأدب الدرامي نتيجة ذلك من التربة المصرية، ومن صنع الفكر المصري، بعد أن كانت مسارحنا تقدم الى جانبها بقايا الآداب المترجمة. واستطاع الأدب الدرامي بعد الثورة أن يكون قومياً لأول مرة.

ولقد ساعد على ميلاد الكُتاب المصريين أنّ أغلبهم كان قد زاول أو احترف كتابة القصة مثل يوسف ادريس ومحمود دياب وسعد الدين وهبه. وأنهم كانوا يرتادون واقع الدراما الجديدة لأول مرة. فلم يكونوا قد تلوثوا بشكل درامات المواطنين (البرجوازيون الصغار)، أو تأثروا بأي شكل من الأشكال أو القوالب الأدبية.

ومع ذلك، ورغم كل المظاهر والظواهر السياسية والاجتماعية التي كانت تحيط تصرفات الأدب الدرامي، فقد نبت أدب شاذ عن زملائه، وأعني به أدب الجنس الذي نجد له نماذج متكررة في مسرح رشاد رشدي. وهو ما سوف نتعرض له ضمن المشكلات التي تعيق نمو تطور الدراما الاشتراكية في مصر، على اعتبار أنه يستند الى ظاهرة الفن للمتعة وليس للمجتمع.

الطور الأول

في أكتوبر ١٩٥٥ م قدمت فرقة المسرح الحر على مسرح دار الأوبرا مسرحية (المغناطيس ـ نعمان عاشور) لأول مرة ككاتب درامي. وقد جاء في تقديم الفرقة للمسرحية في برنامج العرض الكلمة التالية:

« ... ومن أهم وسائلنا الى النجاح هدم الرأسمالية والارستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحي. وتيسير شهور المسرح الموضوعي الهادف

للشعب، مهما اختلفت مشاربه وتعارضت أذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية »[٧٧].

صورت دراما (المغناطيس) الحياة البسيطة التي تعيشها الطوائف الشعبية من واقع بيئتها تصويراً واقعياً. جعل نعمان عاشور مكان الأحداث (درب عجّور) أشد الأحياء شعبية في القاهرة. وهي أول بادرة من المؤلف الجديد تشير الى القطاع الذي ستدور فيه أحداث درامته. ونزوله اليها ليصورها بلحمها وشحمها لتسجيل أحوالها وعلاقاتها في محاولة لاستخلاص جديدٍ شعبي على حياة الدراما.

دعا الكاتب الروسي مكسيم جوركي (Maxim Gorki) عام ١٩٠٥ م قائلاً: « اذهبوا بين جموع الشعب »[٧٨]. فلماذا اختار المؤلف مكان أحداثه هذا الحي البالغ الشعبية بالذات؟

ويدفعنا السؤال الى التعريف بأن الكاتب كتب درامته عام ١٩٥١ م لكنها لم تُقدم على المسرح الا بعد أربع سنوات، أي عام ١٩٥٥ م. ونرى أن الظروف المصرية عام ١٩٥١ م هي أحد الأسباب القوية التي جعلت نعمان عاشور يلجأ الى استعمال ثيمة (المكان الشعبي) مركزاً هاماً وحيوياً تدور وتلف حوله أحداث درامته.

في عام ١٩٥١ م تبلورت طبيعة الحركة السياسية الوطنية في مصر. والتي بدأت منذ عام ١٩٤٦ م. وذلك بدخول الطلبة والعمال أخطر دور في تاريخ الحركة. وعام ١٩٥١ م يحدد في وضوح دخول العمال بالذات لأول مرة في التاريخ المصري كقوة لها كيانها ولها تفاعلاتها في الحلبة السياسية. وكان لا بد أن تحدث ردود فعل لتحرك هذه القُوى الشعبية، المتمثلة في طبقة العمال.. هذه الطبقة التي لم يكن لها وجود منظم في مصر. وحتى إن وُجد، فإنه كان

يسير داخل إطار الحكم بما يخدم أغراض رجال الحكم أنفسهم ولا يخدم مصلحة العمال أبداً (كان الأمير عباس حليم أحد أعضاء الأسرة المالكة هو رئيس حزب العمال!!).

وظهرت ردود الفعل المشار اليها في الدراما، في محاولة للنفوذ الى الطبقات الشعبية، تصويرها وابراز حركاتها، وإظهار قوتها الهائلة المدفونة.. ولكن في صورة فنية تقبلها الدراما ومواصفات المسرح.

استعمل نعمان عاشور مواصفات البطل الريحاني.. (نسبة الى شخصيات مسرح نجيب الريحاني). وهي الشخصية المطحونة دوماً وأبداً، والتي كانت تتعرض على الدوام لظلم الطبقة الأرستقراطية، لكنها تبقى مدحورة وتظل مظلومة يصيبها الظلم ويعصف بها التعسّف في كل لحظة من لحظات حياتها. ومع كل هذا، فهي تتقبل الظلم كل الظلم عن رضىً، قانعة بما قسمه الله لها. وغاية ما كانت تفعله هو أن تكتم غيظها في نفسها ولا تستطيع له حراكاً. هذا في مسرح نجيب الريحاني المسرح الأهلي. حيث كانت عمليات التنفيس الوقتي واللحظي تمر من فوق رؤوس النظارة، التي لم تكن تعرف أو تفهم كثيراً من الشخصية التي كان يمثلها نجيب الريحاني نفسه. ذلك لأنها كانت جماهير برجوازية، لم يكن يعنيها الانطحان في شيء.

ومواصفات البطل الريحاني ـ التي التقطها نعمان عاشور في ذكاء ـ نجدها تتغير تغيراً تاماً عند مؤلف (المغماطيس). فبطله يخرج من وسط البيئة العالية التي كانت يخدمها ويعيش وسطها عند الريحاني عندما كان يُدرّس لابنة الباشا، يخرج وقد تغير تماماً. لنجد نعمان عاشور يرزعه في أرض جديدة، وتربة غير التربة فيشب على شيء جديد، له مظاهر أخرى.

إن الموقف الذي يدور فيه بطله، والذي نبع منه لم يتغيّر. فقد كان رأس

المال هو المسيطر، حتى بعد قيام الثورة نفسها . التي لم تكن بمستطيعة تغيير كل أوضاع الدولة الملكية الفاسدة في لحظات بين عشية وضحاها . كان رأس المال هو المحرّك الأول والرئيسي الذي يعذب الطبقة الشعبية . . أفرادها وعمالها وكل المتعرضين للتعامل معه . ذلك لأنه يستمد كيانه من الأنانية ومن اللاانسانية ومن جذور التصور والقواعد الرأسمالية الظالمة . وعلى ذلك كان رأس المال هو المهدد لنمو الطبقات الفقيرة، أو اقتراب الطبقات من بعضها البعض، ليحمي نفسه ونظامه بشتى الطرق والوسائل من أجل البقاء .

وذهاب نعمان عاشور الى الطبقة الشعبية في درامته ـ هذه الطبقة التي لم تكن تُلفت أنظار أحد من قبله ـ هو محاولة درامية منه لتحطيم الحاجز الطبقي لابراز ثقافة شعبية المضمون شعبية الهدف .

ومعنى هذا أن الشعبية في الدراما وسيلة الى غاية . . وسيلة الى غاية كبرى يتطلع اليها ويحاول الوصول اليها . . عن طريق تحطيم النظام الطبقي . فالعبرة الأولى هي العمل لاحترام مشاعر الانسان ومقدراته . وهو ما فتح المجال أمام درامته لتكون أدباً جديداً غير معهود في مصر حتى ذلك الوقت . لأنه كان أول من أثار فكرة الطبقات في الأدب الدرامي .

« يوجد دائماً في الأدب وجهة نظر للطبقة . والمهم هو معرفة ما هو نوع وجهة النظر هذه؟ وما هي أهمياتها ؟ »[٧٩] .

أقام نعمان عاشور صراعاً درامياً على طرفين نقيضين . ففي وسط الحي الشعبي بكل مظاهره البائسة المسكينة، ينشىء الكاتب النقيض، وأعني به رأس المال يمثله (حسانين أبو المال) الذي يرمز حتى الى المال في لقبه . هذا بينما يقف متضاداً معه ـ قدر جهده الأعزل ـ (عطوه افندي) الكاتب في محل بقالة الأمانة لصاحبها حسانين أبو المال . يعرض المؤلف هذا الصراع ـ محايداً ـ على

حد تعبيره، من أجل الكيان الاجتماعي في بيئة واحدة تتسم بالتناقض الصارخ وسوء الادراك لمدلولات أبسط القيم الانسانية. هذا التناقض الواضح بين شخصيات الدراما جميعها، وكأنها جبهة قتال في حرب ضروس مع بعضها البعض. وذلك بسبب تحكم رأس المال وسوء العلاقات وغرابة السلوك وشذوذ التصرفات.

الحاج حسانين أبو المال (رأس المال) وقد تجاوز سن الرجولة واقترب من الشيخوخة، يسعى عن طريق الخاطبة الى الزواج بفتاة في سن ابنته. هذا تناقض. وهو يجعل ماله وسيلة فعّالة في يده للوصول الى هدفه، بصرف النظر عن المشاعر والتفاهم والحب. وهو هو نفسه الذي يتعامل بماله في تجارة مريبة غير مشروعة تسرق التموين من سكر وزيت واستهلاكات أساسية تصرفها الحكومة له لتوزيعها على الشعب، ليحوّلها الى دائرة للسوق السوداء يكسب من ورائها الكثير من المال الحرام، ويضمن لرأس ماله الازدياد الدائم المضطرد. وهو الذي زار بيت الله الكريم كحاج للأراضي المقدسة. وهذا تناقض آخر.

وقد جعل المؤلف كل هذه المتناقضات تعود الى مصدر واحد، هو قوة رأس المال وسيطرته التي تصيب كل المتعاملين معه، تماماً كما أثر على عطوه أفندي البطل الشعبي المطحون. فكيف كان تأثيره عليه؟

من المعروف أن مستوى الوعي الاجتماعي عند الطبقة الكادحة أقل بكثير منه عند أبناء الطبقة الوسطى. لأن الطبقة الكادحة لم تنل في حياتها قسطاً من التعليم أو من الثقافة يجعلها قادرة على التمييز بين الأشياء. وهي على ذلك لا تستطيع أن تصدر حكماً سلبياً على الأشياء في أغلب الأحيان.

هكذا كان حال عطوة أفندي الذي لم يتعلم الا القليل. ونتيجة للفقر، فقد أرسلته أسرته ليعمل عاملا في محل تجارة حسانين أبو المال. ويقضي عطوه

أفندي في المحل عشرين عاماً من العمل والكفاح الشريف. لكن نعمان عاشور المبشّر بالاصلاح الطبقي يصوره بطلاً ثورياً. تظهر ثوريته في خروجه عن طوع أبي المال. في محاولة للكاتب لاعطاء البطل الشعبي قدراً من القوة يُعينه على مجابهة احتكارات رأس المال، وعلى الوقوف ـ ولو مرة واحدة ـ في وجه التيار الرأسمالي الطاحن المتدفق منذ عشرات السنين. وهو ما نحسبه له كمحاولة لاقامة وتقديم نوع جديد من الدراما يقف مؤيداً لهذه الطبقات الشعبية.. في أفكارها ومعاملاتها ومستقبلها، بعد أن غاب هذا الحدث عنها كثيراً.

ثم هذه الثورية، التي تظهر في سلوك عطوه أفندي وفي تمرده على صاحب العمل المستغِل، وعبر حواره المجسّد في مونولوجاته، تظهر في نهاية الدراما وكأنها صرخات في الهواء ضعيفة الأثر قليلة النتيجة عديمة الحيلة. ذلك لأن الثائر عطوة أفندي يكتفي بإلقائها واخراجها مجلجلة بصوت يفرقع ويطرقع وسط غمرة انفعالاته، لكنه يبقى جامداً، لا يتخذ على أساسها وجهة نظر تنتصر لطبقته، ولا يركن لرأي يصر عليه ينفذ من خلاله الى قوى البطل الشعبي النابع حقيقة من الشعب. وتظل المشكلة هي المشكلة. ويعود عطوه أفندي بعد استهلاكه لطاقته مرة أخرى ليعمل عند أبي المال بعد أن يكون قد تركه طوال الفصل الثاني من المسرحية. أن ثورية عطوه أفندي ثورة على ماض كان يسيطر على حياته وطبقته.. مقدّراته ومعيشته. وهي ثورة على أبي المال رمز الرأسمالية وعدو الطبقات الكادحة. ثورة تحمل بين جنبيها عرق وذكريات وأسى عشرين عاماً في خدمة رأس المال، يُنميه عطوه أفندي لغيره نظير ست جنيهات شهرية يتقاضاها أجراً هزيلاً لخدمته، ويستنفد معها ومن أجلها قواه وحياته واخلاصه لصالح طبقة أخرى. هي في حقيقتها الطبقة المستغِلة مبعث الأضطراب الأول ومصدر العداء الحقيقي للطبقة الفقيرة الكادحة.

على هذا، نعتبر أن ما قدمه نعمان عاشور في (المغماطيس) قضى للاستغلال

ومحاولة منه لاستعمال الأدب الدرامي كسلاح في حرب الطبقات.

« الأدب البروليتاري هو سلاح حرب الطبقات »[٨٠]. لكن الدراما لم تفسح المجال لهذه الحرب لأن تتفتح، وتتضح معالمها حتى تربطها بمصير البطل الشعبي عطوه أفندي.

من المسّلم به أن وجود مثل هذه الحرب كان يُشكّل تطوراً ملموساً في الدراما المصرية، خاصة وقد برزت على السطح عناصر تدعو لأدب يحمل المضمون الاشتراكي. لكن التجربة الأولى هذه لم تصل الى تغطية الأبعاد الاشتراكية تماماً. إذ بفعل الموضوعات الفرعية المجاورة في المسرحية والتي ارتدت رداء درامات البرجوازيين الصغار (درامات المواطنين) وبجذافير الشكل الاجتماعي الاصطناعي غير الأصيل، تعطلت كثيراً المضامين الأساسية في الاشتراكية.

فالتقريب بين الطبقات ـ أحد النتائج الطبيعية للثورة، والتي بدأها وأشعلها البطل الدرامي على الطبقة المستغِلة التي تمثل الطبقات البرجوازية والاحتكارية مالكة رأس المال، هذا التقريب بين الطبقات لم تظهر فكرته أو آثاره الا في الفصل الثالث قرب نهاية الدراما. والذي يتم بزواج (الدكتور غريب) بالفتاة الفقيرة (الخياطة) حائكة الملابس (عزيزة) التي تنحدر من أسرة مسكينة ومن أب ترزي يعمل بيديه هو الآخر، رغم اختلاف الطبقتين.. طبقة المثقف الدكتور غريب، وطبقة الشعب التي من بينها عزيزة.

حقيقة أننا نلاحظ أن للفكرة بذور منذ بداية الدراما، لكن مناقشة القضية درامياً، لم تجد المكان الملائم بين مشاهد المسرحية أو فصولها لعرضها العرض الملائم الذي يتيح لفكرة هدم الحاجز الطبقي أن تمتد وتعرض وتتسع. هذا الحاجز الذي نجح المؤلف في تصويره مثل وهم من الأوهام، رغم وجوده الفعلي في الحياة الاجتماعية. ثم نجح مرة أخرى في تأكيده بهذا الزواج الذي

عقده أشخاصه بين طبقتين، والذي يصل بنا في نهاية الدراما الى اعلان انتصار الزوال الطبقي وانتصار الشعبية عموماً.

وهو ما يسجل لنعمان عاشور جهده في أفكار درامية حية، كفنان صاحب أفكار نظرية اشتراكية، لم تتبلور بعد في مسرحية (المغناطيس)، برغم أنها أفكار سامية، عبّرت بحق عن حرب الطبقات في مصر للمرة الأولى عبر خشبة المسرح المصري.

ان انبثاق شخصية عطوه أفندي ما هو الا استجابة لما كانت تلح عليه ظروف العصر نحو تغيير الانسان بعد الثورة، وبخاصة الانسان المطحون، بعد تأميم الأرض الزراعية، وبعد محاولات القوانين لتقريب الطبقات بعضها بالبعض في ريف مصر الواسع الذي كان يمثل ثلاثة أرباع مجموع سكان البلاد.

ولقد وجد نعمان عاشور نموذج هذا الانسان الجديد في بطله الدرامي عطوه أفندي، الذي اختلف كثيراً وجذرياً عن أبطال الدرامات القديمة. وما استعجال عطوه أفندي لتغيير الحال، إلا انعكاساً لمتطلبات العصر والحياة الجديدة. من أجل محاولة جادة وواعية لتغيير أعم وأشمل لجذور المجتمع برمته. ليس لصالح عطوه أفندي فقط، ولكن من أجل صالح جميع الطبقات الكادحة الذي هو واحد من أفرادها المطحونين تحت وطأة الاستغلال وعبث وصلافة رأس المال.

فهل يمكن لنا بعد هذا أن نطلق على نعمان عاشور اسم الفنان الواقعي؟

يقول برتولت برخت «إن الفنان الواقعي هو الذي يعرض المتناقضات بين الانسان وبين المتضادين معه. ثم يعرض بعد ذلك شروط تطورهم»(٨١).

إن نعمان عاشور قد عرض في (المغناطيس) متناقضات طبقة كادحة في شخص البطل العامل عطوه أفندي. متناقضات تتصارع وباستمرار مع طبقة أخرى، هي طبقة الرأسماليين. لكنه في رأيي لم يستطع أن يضع الشروط

اللازمة التي يجب أن تتسلح بها الطبقة الكادحة . ولعل هذا النقص أو القصور في التعبير يتجلى في النهاية السعيدة للمسرحية التي جعلت أبو المال يصل الى تحقيق أغراضه ، وعطوه أفندي يعاود العمل عنده ، وهي بعض نقائص المسرحية وتعارضها مع أهدافها وخطوطها الرئيسية الأولى .

ولعلها هي أيضاً نفس الأسباب التي جعلت الكاتب يُعيد كتابة نفس المسرحية عام ١٩٦٥ م مرة ثانية ، وبعد ظهور القطاع العام نتيجةً للتأميم عقب القرارات الاشتراكية الشهيرة عام ١٩٦١ م ، ليعيد بطولة بطل درامته الشعبي هذه المرة في دعوة صريحة محددة الشروط والمواصفات ، بل ومبرزة بما لا يقبل الشك الطريق المحدد الذي يتحتم على طبقة الكادحين أن تسلكه ، إذا ما أرادت تحقيق شروطها وازدهار حياتها ، ليحقق قول لينين الذي ذكره عام ١٩٠٥ م . .

« لا بد لأدبنا وفنوننا من أن تخدم ملايين وعشرات الملايين من العمال »(٨٢) .

إن نعمان عاشور في (المغناطيس) قدّم لمشكلة الطبقات وصراعها مع رأس المال ، لكنه لم يقترح الحلول للمشكلة ، كما لم يضع أيدينا على الشروط التي تُبصّر المطحونين من أبناء الطبقات الشعبية . . التي جعلها محور درامته . وهي شروط ما كان أشد حاجتنا اليها ، لأنها كانت غائبة فعلاً عن وعي أفراد المجتمع المصري وقتذاك .

★ دراما الناس اللي تحت

في صيف عام ١٩٥٦ م عرضت فرقة المسرح الحر دراما (الناس اللي تحت ـ نعمان عاشور) لأول مرة على مسرح (الألدورادو) ببور سعيد . ثم أعادت عرضها بالقاهرة على مسرح حديقة الأزبكية في موسم ١٩٥٧/٥٦ م . وظلت بعد ذلك تعرضها ـ وباستمرار نتيجة نجاحها الساحق ، فصعدت المسرحية على

خشبة المسرح بمدينة الاسكندرية، وعدة مدن اقليمية أخرى زارتها الفرقة خلال عامي ٦١ ، ١٩٦٢ م. والناس اللي تحت هي المسرحية التي حازت على جائزة الدولة في التأليف المسرحي في عام تأليفها. وظلت الفرقة تعرضها في فترات متقطعة منذ عرضها الأول عام ١٩٥٦ م وحتى مارس ١٩٦٢ م، ووصل عدد العروض ٢٣٨ عرضاً مسرحياً. وعدم وجود دار ثابتة للفرقة الأهلية هو الذي أدّى على الاستمرارية اليومية للعروض.

أحدثت المسرحية دوياً كبيراً في تاريخ الحركة المسرحية الحديثة من ناحية، وتطوراً في شكل الدراما المصرية من ناحية أخرى.

فبالنسبة لتاريخ الحركة المسرحية الحديثة، فقد أكّدت الدراما قوة ونجاح واستمرارية جيل كُتاب الدراما الجدد، بعد سنة واحدة من مولد كاتبها نعمان عاشور، صاحب دراما (المغناطيس) التي سبق لنفس المسرح الحر تقديمها عام ١٩٥٥م. وتتجلى قوة هذه الجهود في الكشف عن هذا اللون الاجتماعي الواقعي الذي يدعو إلى الاشتراكية، في وقت كان المسرح القومي للدولة غارقاً في الدرامات الوطنية. وكان على (الناس اللي تحت) أن تأخذ على عاتقها انتشال حركة المسرح الحديث من امتداداته، وأن توجهه لدرامات تهتم بالتحرر الاجتماعي والتحرر الاقتصادي، إلى جانب التحرر السياسي الذي كان موضوع الدرامات الوطنية في السابق.

وبالنسبة للتطور في الدراما المصرية، فقد لوحظ مع ظهور المسرحية بدء حركة واقعية اشتراكية، تبرز في خطوط الدراما، التي أصبحت تهتم وتركز في موضوعاتها على نظام الطبقات والفروق بين الأغنياء والفقراء، وتطرح الأمل في المستقبل. وكلها عناصر تقود إلى طريق الدراما الاشتراكية.

ولأول مرة أصبح السياج أو الإطار الأيديولوجي دعوة صريحة إلى الاشتراكية. وهو ما نعتبره من أهم مزايا الدرامي نعمان عاشور في خط

ريادته، في وقت كان مسرح الدولة يقدم (الخطاب المفقود - جون لوقا كراجيالي John Lova Caragiale)، (قاتل الزوجة - فردريك قوج Fredric Vogue)، (تحت الرماد - جون شتاينبك John Steinbeck).

يفصح نعمان عاشور عن مصادر خطه الاشتراكي فيقول.. «... انني الملتزم الوحيد بهذا الخط الواضح.. خط ربط المسرح بالتطور الاجتماعي وقضيته الاشتراكية، في وقت يحلو لمعظم كتاب المسرح الآخرين الاغراق في الرمزية أو الهروب في موضوعات تجريبية أو مناقشات ذهنية أو شكليات فارغة لا تخدم الحياة. بل على العكس تضر بقيمة الأدب الواعي الملتزم»[٨٣].

وربطه الأدب بخدمة الحياة في الفكر المسرحي، يعني أنه كان يعي طابع الحركة المسرحية المصرية بصفة عامة، وحركة الدراما وأهدافها من حوله بصفة خاصة. وهو ما خطا الخطو لتحقيقه أو محاولة تحقيقه، عندما حاول البحث عن منهج جديد في التفكير، حمّله القضايا الاجتماعية التي تبحث في شئون الناس.. طبقاتها، صراعاتها مع الغير. وداخل صور جديدة لا ترتكز على الماضي ونسيجه بقدر ما تبشر بمستقبل هذه الطبقات وناسها. ويتضح لنا أن أفكاره قد ارتبطت ارتباطاً عضوياً بعملية التغيير الاجتماعي الذي كان يطرأ على حياة الناس، كنتيجة طبيعية للتغيرْين السياسي والاقتصادي الذي أحدثته الثورة بعد عدة سنوات من انبثاقها. وما نراه الأساس في مسرح نعمان عاشور، والذي بدأ يظهر في مسرحياته التي كتبها منذ ١٩٥٥م، ثم بصورة أشد بعد ذلك. مع فارق هام، هو أنه يتبع التغيرات في كل مرحلة، ويقدم هذا التغيير في أوانه ووقته، مسرحية تلو مسرحية بما يُضمنها جديداً من التغيرات على الدوام.

وهو في ذلك يتشابه إلى حد كبير - رغم كونه مؤلفاً درامياً - مع

المخرجة المسرحية المجرية شيمون چوچا Simon Zsuzsa التي اتبعت نفس الموقف مقدماً في الموسم المسرحي ١٩٤٨/٤٧م عندما أنتجت مسرحية (بواسل وأبطال Braves And Heroes) لمسرح بلڤاروشي Berlvàrosi ضمن محاولاتها لخلق الدراما الاشتراكية المجرية.

« كان واجب شيمون چوچا التي تعهدت به من أصعب الواجبات، وهو خلق الدراما الاشتراكية التي تحوي في مضمونها - في المكان الأول - التحدث عن الجديد لجمهور جديد »(٨٤).

لكن كيف توصل نعمان عاشور إلى البحث عن المنهج الجديد؟

تشترك عدة عوامل في تكوين شخصية الكاتب الدرامي. الأمر الذي دفع بها في النهاية إلى التوجه لمعالجة أدب درامي يجمع في طياته بذوراً صالحة للدراما الاشتراكية. بل إن الفضل في ظهور أمثال هذه البذور في الأدب الدرامي، ثم استمرار نمائها وتطورها ليعود اليه بالدرجة الأولى، إلى جانب كاتب آخر عاصره في المرحلة الأولى المبكرة لظهور هذه البذور، وهو الكاتب الدرامي لطفي الخولي. ثم إلى كتاب آخرين برزت في مراحل متأخرة أفكارهم ومواهبهم الإشتراكية في المرحلة الثانية لتطور هذا النوع من الدراما، مثل الكاتب الدرامي محمود دياب. فما هي هذه العوامل الكامنة في شخصية نعمان عاشور؟

أولاً - إن ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية في مصر قبل الثورة كان أحد هذه العوامل. كما كان لإصراره على هذا الإرتباط نصيب في نجاح هذا النوع. حتى بعد أن ترك العمل في السياسة واتجه إلى الأدب والثقافة. ولعل من حسن حظ طريق الدراما المصرية أن ترك نعمان عاشور السياسة إلى الأدب. باعتبار أن هذا التحول كان أحد

العوامل الرئيسية التي جعلته يطبق أفكاره السياسية في مجال الأدب المسرحي الجديد، ومحاولة إرساء قواعده، والاتجاه كلية إلى خدمة المجموع ممثلاً في الشعب.

« ارتبطت بالحركة اليسارية التي اعتملت في مصر في غضون الحرب العالمية الثانية والسنوات التالية لها. إلا أنني في عام ١٩٤٨م أحسست أن قدرتي على الكفاح السياسي محدودة فاتجهت بكليتي إلى الأدب والفن والثقافة. ولكن بالرغم عن ابتعادي عن الحركة اليسارية في مجال النضال السياسي، فانني كنت مرتبطاً بها عاطفياً. بمعنى أن وجود هذا التيار يعضدني. ولا أذكر أن التفكير اليساري والتقدمي في تأرجح عندي في أي وقت من الأوقات »(٨٥).

ثانياً ـ تقدم دول المعسكر الاشتراكي في العالم.

تدل الإحصاءات بعد الحرب العالمية الثانية على انهيار المستعمرات والاستعمار معا، وكذا انهيار النظام الاستعماري الذي كان سائداً قبل الحرب العالمية الثانية. وليس أدل من ذلك من الإحصائية التي تذكر أن ١٥٠٠ مليون من البشر كانوا تحت ربقة الاستعمار في شكل مستعمرات، وهو ما يشكل ٦٦٪ من مجموع سكان العالم عند بدء الحرب. لكن الأمر يتغير في العشر سنوات التي تلت الحرب. إذ استطاع أن يفلت من قبضة الاستعمار ١٢٠٠ مليون نسمة. ولم يبق إلا ٦٪ فقط من سكان العالم يعانون الضغوط الاستعمارية.

وهو ما نردّه إلى التوسع في النظم الاشتراكية التي سادت دول أوروبا وقارات أخرى بعد الحرب العالمية الثانية. ففي عام ١٩١٧م لم يكن في العالم سوى بلد اشتراكي واحد (هو الاتحاد

السوفييتي) يضم ٩٪ من سكان العالم. وفي عام ١٩٥٥م أصبحت الدول الاشتراكية تشكل ٣٦٪ من سكان العالم.

ثالثاً - الانفتاح العربي على مترجمات الآداب الاشتراكية. وهو ما أباحته الثورة المصرية بعد طول حظر. ولا شك أن السماح بهذه المترجمات قد فتح النوافذ على الآداب الاشتراكية. فعرفت مصر لأول مرة درامات مكسيم جوركي Maxim Gorki ، برتولت برخت Bertolt Brecht ، جارسيا لوركا Garcia Lorca ، بيتر ڤايس Peter Weiss وكثيرين غيرهم من رواد الدراما الاشتراكية.

رابعاً - حالة الأدب الدرامي نفسه.

هذا الأدب الذي كان يدور ويرسف في دائرة المسرحيات الوطنية بشخصياتها وحوادثها التي كانت قد أصبحت تقليدية. وكان لا بد للأدب أن يبحث لنفسه عن شكل ومضمون جديدين يكونان أكثر تعبيراً عن المجتمع، في محاولة من الأدب ليرسم له طريقاً يتناسب مع متطلبات الفكر وحاجة الناس ومتطلبات مستقبلهم في تلك الفترة. خاصة وأن تيار درامات المواطنين (البرجوازيون الصغار) كان مسيطراً إبان هذه الفترة. وهو تيار أدبي وفني معاكس للتقدم الاشتراكي بالنسبة للأدب.

فبينما كانت الدرامات التي تحمل بذوراً للاشتراكية تقسّم بواقعية محددة، كانت درامات المواطنين تعتمد على الوهم وعلى الأحلام والايهام للتخلص من المشكلات التي كانت منتشرة وقائمة وقتذاك.. كمحاولة فاشلة للتخلص منها. وبينما ساعدت درامات البذور الاشتراكية على إبراز التناقض بين الطبقات، لجأت درامات المواطنين إلى تحويل مسار هذا التناقض إلى مشكلات

أولية وإلى أسباب بدائية فجة بنت عليها مشكلات دراماتها . وبينما حمّلت درامات بذور الاشتراكية الشخصيات فيها بالفكر الجديد، كان هو المحرك والموتيف (Motive) الأساسي لهذه الشخصيات، كانت شخصيات درامات البرجوازيين الصغار تستعذب واقعها ساكتة راضية، بما قسمه الله لها، ومرتاحة لمتطلبات الظروف والأحوال الاجتماعية الظالمة في حالة سكون جامد .

إن أهم ما يميز دراما (الناس اللي تحت) شخصياتها التي أقامها نعمان عاشور على أساس اشتراكي بحت يتميز ويفيض بالطبقية في رسمها الفني . الطبقة العالية البرجوازية، والطبقة الفقيرة الدنيا . طبقة لديها المال تملكه وتتحكم وترفع صوتها بالزئير في حق وفي غير حق، كما تفعل (بهيجة هانم) مالكة العمارة وكأنها شخصية صاحبة النزل في حضيض جوركي (ڤاسيلسيا ـ Vassilissia) . وطبقة فقيرة تسكن الدور الأرضي (البدرون) الذي يجمع ثلاثة أُسر كل منها تسكن حجرة واحدة ضيقة داخل المسكن الصغير . (عبد الرحيم) العامل قاطع تذاكر الترام (الكمساري) وابنته (لطفية)، (عزت) الرسام الفنان، (الأستاذ رجائي) واحد من بقايا الطبقة الأرستقراطية المنقرضة التي عفا عليها الزمن .

وإلى جانب طبقة الفقراء هذه، يضيف نعمان عاشور شخصيتي (فكري) بائع المياه الغازية الذي يتخذ حجرته الخشبية الصغيرة (الكُشك) ليبيع تجارته المسكينة ويحرس العمارة كبواب عند الست بهيجة هانم، ومعه الشخصية الثانية الخادمة (منيرة) .

وفي الجانب المضاد للفقراء، وأعني به جانب الأغنياء المنتمية للطبقة العليا ـ عند نعمان عاشور ـ نرى إلى جانب بهيجة هانم الثرية صاحبة العمارة ومالكتها شخصية (عبد الخالق) ابن أختها، نموذج للخداع والسرقة والنصب والاحتيال، وما بقي من صفات هذه الطبقة .

وبين الفقراء والأغنياء . . . أو بين العالي والواطي، يخلق نعمان عاشور شخصية (الشيخ مرزوق) . . هذه الشخصية المعلّقة في الهواء أو الفضاء بين هؤلاء وهؤلاء، تقدم مثالاً للطبقة الطامحة إلى أعلى، المتسلقة كالثعبان السام لتضمن مصالحها الشخصية . وهو زوج السيدة الثرية، حتى يختفي من عالم الدراما ومن أمامنا كشهود للمسرحية ذات صباح، حاملاً معه كل ما استطاع حمله من ثروة السيدة الثرية . . زوجته .

هذا هو عالم الكاتب الدرامي الذي ضمّنه درامته . فكيف بلور فيه الاشتراكية مضموناً مجسّداً ؟ .

« كما أن الإنسان ورغباته هو الموضوع الرئيسي للخلق عند الواقعية البرجوازية . وكما أن الحب الإنساني والعدل الاجتماعي هو واقعية البرجوازية الصغيرة (الطبقة الوسطى)، فإن الموضوع الرئيسي للكاتب البروليتاري هو حرب الطبقات البروليتارية »[٨٦] .

لقد حدد الكاتب هذه الحرب في الوعي الذي رسم به شخصياته البروليتارية العاملة ساكنة الحضيض . وهو ما يمكن أن نطلق عليهم بأشكالهم هذه (الكادحون) . العامل عبد الرحيم كمساري الترام يعمل منذ عشرين سنة في ورديات ليلية متعرضاً لبرد الشتاء و حرارة الصيف، دون ضمان اجتماعي للقمة العيش في يومه إن انقطع يوماً عن العمل . شخصية تلف وتلف، وتدور وتدور بلا هدف . ثم ابنته لطفيه . . نموذج للفتاة الشعبية الكادحة التي تعمل بشهادة التجارة المتوسطة، ولم تُكمل تعليمها العالي حتى تساعد أبيها على لقمة العيش . وهي تلف وتدور مثله في عجلة الحياة الطاحنة . لكنها لا تستطيع أن تُغير من أمرها شيئاً، لأن جهودها كشخصية تقف عند تصوير حالة طبقتها الفقيرة المسكينة، كما أرادها المؤلف .

وعزت الفنان الرسام، يعاني هو الآخر من الفقر. فهو لا يريد أن ينزل عن كبريائه ومتطلبات فنه، إذ يرفض رسم النماذج (الموديلات) العارية، رغم ما في ذلك الطريق من المال الوفير الذي يأتي به. لكن عزت يختار الطريق الصعب في الحياة، ويبقى بسلوكه هذا مبشراً بمرحلة جديدة لمصر الجديدة، باعتباره رمزاً للثورية في المسرحية. ورمزاً للتمرد الفكري الذي يُضمّنه نعمان عاشور دراماته.

ان هذه الشخصيات لتعبّر عن شعبيتها الصرفة في نفس الوقت الذي تبحث فيه - وبشقاء وأمل - عن ضروريات الحياة. حيث تتعرض لامتهان الكرامة وللجوع ولمد اليد من أجل الحصول على لقمة العيش الشريفة النظيفة. إنها كلها شخصيات تعمل وتعمل. لا تكل من العمل. ولا تعيش عالة على مجتمعها، مجتمع الأغنياء الذين تزخر بهم الدراما.

وهذه هي فلسفة الشعبية عند نعمان عاشور. الشعبية التي توضح حقيقة الطبقة العاملة صاحبة الدخول الضعيفة، والتي تصبح في الدراما بسلوكها هذا مصدر التعرية للطبقة الثرية الخاملة صاحبة الدخول الكبيرة، والمتحكمة من خلال مالها وثرائها في الطبقات الفقيرة.

وهو ما يؤكد ويلقي الضوء على بروليتارية نعمان عاشور، في تصوره للعلاقة الطبقية بين الغني والفقير، وأبعاد هذه العلاقة. وهي لذلك تصبح شخصيات جديدة على الدراما المصرية، تظهر لأول مرة على مسرح الدراما. وهو ما يُميزها بطبيعة الحال عن الدرامات السابقة وشخصياتها. ذلك لأنها شخصيات مصرية صميمة، تحاول أن تفعل شيئاً. لكن هذا الشيء المجهول يظل مجهولاً، حتى يهرب فكري ومنيره إلى عالم أوسع دون أن يعرفا أو يقررا حتى شيئاً لمصيريها. تماماً كما يهرب الرسام عزت (رمز الثورة) مع الفتاة لطفية، من أجل محاولة للتغيير.

يرى الكاتب أن التغيير يجب أن يكون من مهمة أبطاله الشعبيين. وهو يُحمّلهم هذه المهمة الغالية . وهو ما يكشف النقاب عن ثقته في هذه الطبقة التي حمّلها مسئولية التغيير إلى عالم أفضل. والكاتب في هذا يتفق مع ما تذكره الدكتورة شيكلوش أولجا Dr. Sikos olga « من أن أهداف الأخلاق الاشتراكية ودعاية التربية في حاجةٍ إلى تراث الأبطال الشعبيين والثوار »(٨٧).

والشخصيات بمحاولاتها إثارة التغيير، إنما هي تثير (الوعي) في الوقت ذاته . الوعي اللازم لعملية التغيير ، كعملية معقدة، نتيجة صراعاتها مع تيارات تستند إلى قوةٍ وإلى ماضٍ وإلى أساليب ثابتة في استعمال المكر والدهاء والرياء. وهي كلها أشكال، كان يتمتم لتكتشفها الطبقة الصاعدة، أن تتسلح بالوعي، حتى لا تسقط أو تقع في براثن الأعداء.

وعلى ذلك، فان محاولة نعمان عاشور للدخول في إطار الواقعية الاشتراكية باستعماله عناصرها ، يفرض شكلاً وطابعاً مميزاً لمسرحه، على أنه مسرح يدعو إلى التغيير ، ولا يستريح للراحة أو المتعة . لأن هذا التغيير يؤدي به الى مستقبل غير الحاضر الذي يعيشه ويخلقه لأبطال دراماته الشعبية . والكاتب يجعل دائماً أحد أبطاله داعياً للتغيير من خلال الثورية. عطوه أفندي في المغناطيس، وعزت في الناس اللي تحت، وحسن الدوغري في عيلة الدوغري، محمد النمس في بلاد بره (مسرحية بلاد برة كُتبت في ١٩٦٨/٦٧م) . وكل شخصية من هذه الشخصيات الثورية تتحرك داخل الظروف والملابسات التي وضعها المؤلف، وفي حدود تأملاته.

لكننا نلاحظ أن نعمان عاشور يتجاوز أحياناً عن المنطق، في سبيل أن يجعل الوعي رائداً لشخصياته الشعبية، حتى ولو لم تسمح ظروف حياتهم بهذه

الدرجة العالية من الوعي .وهو ما يفصح لنا عن أنه يُلبس شخصياته الايجابية وعياً خاصاً، لا يستند إلا إلى النظرية الاشتراكية، رافضاً منطق الشخصية المسرحية . على اعتبار أن الحياة التي دفعت إلى هذا التناقض بين الطبقات حياة خالية من المنطق، في الفصل الثالث من المسرحية يدور الحوار التالي بين شخصيتي فكري ومنيره قبل هربهما معا .

« منيرة : مش نقول لهم يا فكري ؟

فكري : نقول لمين ؟ حد حاسس بينا

منيرة : انت مالكش عندهم حاجة

فكري : وهمّا يا مغفلة كانوا بيدونا حاجة ؟ يالله يالله قبل ما يخدوا منا بقية العمر . الخدمة مهانة يا منيرة » .

إن فكري يبدو في هذا الحوار معلماً للثورية لشخصية منيرة . وهو يُفصح بكلماته عن أسلوب الطبقة التي يتصارع معها ويحاول الهروب منها . لأنه يجد في هذا الخروج على طاعة هذه الطبقة بكلاسيكيتها عمرا جديداً لحياته وحياة منيرة . . هذا العمر الجديد الذي يبدأ به حياته من جديد مرة ثانية بعد أن فقد عمره، على حد تصويره .

وما نحسبه جهداً فكرياً للمؤلف، هو أنه أخرج هذه الطبقة من همتها، ثم جعلها تجرؤ بالقول، ثم بالفعل والحدث، بالخروج الإنساني للطبقة الشعبية، التي تحقق معجزة بخروجها، عندما تبدأ في تغيير حالها بيديها فقط وليس بيد الغير، في ايجابية تنتصر على السلبية . وهو ما يعنيه أرنست فيشر Ernest Fisher بكلمة (نعم) .

« لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفاً فنياً طويل الأمد . بل لا بد لهذا الموقف ـ حتى يكون منتجاً ـ أن يشير إلى (نعم)، تماماً كما يشير

الظل إلى الجسم الذي يصدر عنه. و(نعم) هذه لا يمكن في آخر الأمر أن تكون دفاعاً عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل »[٨٨].

وهي نفس (نعم) المواجهة التي يرفعع عزت فيها صوته في وجه عبد الخالق في تحدٍ ظاهر لطبقته العالية « احنا مش زيّك ولا انت زيّنا يا أستاذ عبد الخالق. انت راجل من بيت كبير وابن ناس من اللي بيقولوا عليهم طيبين ». إن عزت يتوق إلى الحياة النظيفة الصحيحة التي يرنو إلى أن يعيشها اليوم وبعد اليوم كل شخص في مصر، عندما تصبح مصراً جديدة.

هذا التفاؤل بالمستقبل، والارتياح إلى الشكل الجديد للمجتمع، هو أحد عناصر الدراما الاشتراكية، وأحد بذورها في دراما نعمان عاشور. وهو تفاؤل يبعث على الاحتفاظ بالابتسامة والأمل والهناء الصادر عن نفوس راضية مستريحة، تُعلّق على تغيير مصيرها الكثير والكثير. وهو تفاؤل اشتراكي. بمعنى أنه تفاؤل من أجل المجموع وليس من أجل الفرد.

« عزت: مسن لوحدي يا لطفية.. ماقدرش أبقى لوحدي أحسن من كده. لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده » ـ الفصل الأول.

وهو ما نعتبره تفاؤلاً للطبقة وللمجتمع قبل أن يكون للفرد أو للذات. وهو ما يجعل البطل الشعبي عند نعمان عاشور ـ رغم ما يبدو بفرديته ـ فإنه في الحقيقة لا يمثل نفسه، بقدر ما يمثل مجتمعه ويتحدث باسم طبقته.

وعلى هذا، فان صرخات البطل الشعبي من أجل إصلاح المجتمع، إنما هي صرخات المجموع من أجل المجتمع. الصرخات التي تعمل على إيقاظ وعي الإنسان الشعبي في إثباته لوجهة نظر الماركسية في مهمة الفن ووظائفه وواجباته.

ولم ينس الكاتب ـ وسط هذه التيارات الفكرية التي ضمّنها درامته ـ أنه يلمس في رقة تأثير الطبقات العالية على الطبقات الفقيرة من الجانب المادي

وبفعله. ومدى الأثر الضار لاستعمال المادة، كعامل من عوامل الايقاع بهذه الطبقة المغلوبة على أمرها في محاولات دائمة ضدها، حتى لا ترفع الرأس إلى أعلى، وحتى تظل مغلغلة تقدم التنازلات تلو التنازلات.

وهو ما نلاحظه في محاولات تأثير عبد الخالق على الفتاة لطفيه وإغرائها للعمل عنده في مكتبه نظير أجر شهري مُغرٍ. وهو ما لم يلحظه الناقد الدكتور فايز اسكندر، بل ويعتبره تغيراً في شخصية لطفية، بما فسره على أنه يكاد يكون خيانة لحبيبها عزت أولاً، ثم لطبقتها ثانياً حسبما يقول.

إن هذا السلوك للشخصية مقصود ومتعمد. لأنه يُبين إلى أي مدىً يمكن أن تستعمل الطبقات البرجوازية المال في سبيل استعباد الطبقة الشعبية المحتاجة إلى هذا المال.

قدّم نعمان عاشور شخصيات مسرحية تتوافق مع فكرته. واستطاع أن يضع الضدّين على المسرح. متعاطفاً مع الشعب، مستنداً إلى المنطق في تسلسل الأحداث، ومستعملاً الحوار الرشيق الذي يوافق مشاهده.

ومع ذلك، فاننا نرى أن بعض الأفكار الفرعية التي حشدها أحياناً داخل درامته لم تستطع أن تُعبّر تماماً عما قصده، أو هي لم توفق في حمل الفكرة التي سعى اليها المؤلف.

السيدة الثرية بهيجة ظهرت ولها علاقة قوية بالدين. نحن نعرف أن هناك ارتباطاً أزلياً بين الرأسمالية والدين. لكن العلاقة التي أفصحت عنها الدراما لم تُبرز من هذا الرباط ما يكشف عن فكرة الكاتب. أم هو اظهار محدود يقصد منه ابراز سذاجة الأغنياء الذين يتحالفون مع الأديان في جهل مطبق؟

لقد قدمت دراما (الناس اللي تحت) أفكاراً تقدمية داخل إطارها. وأخذت في طريق تحولّها الشخصية الشعبية ليتحولوا معها. ونجحت في إظهار

ازدرائهم للحياة التي يعيشونها . ثم فوق هذا وذاك فانها جعلت منهم أبطال الدراما الحقيقيين الذين يحملون على عاتقهم تطوير المستقبل وتغييره . ثم غيّرت الدراما من النظرة العاطفية المحملة بالشفقة والعطف على هذه الطبقة الشعبية، واستبدلتها بنظرة ثقة في هذه الشخصيات تحمل في طياتها رؤية المستقبل الجديد التي تخرج من الماضي، لكنها تختلف عنه في الكثير، بحكم أبعاد الاتجاه التبشيري الذي يتسلح بآمال الاشتراكية. والذي يفرض نفسه بنفسه بعد انهيار وسقوط الطبقة الأرستقراطية، كما في شخص (شخصية رجائي). هذا السقوط الذي نراه ونحسه سقوطاً طبيعياً يطوي مع انهزامه صفحات الماضي، التي كانت مضطرة ـ أمام انبثاق الطبقة الجديدة ـ أن تسير إلى الاندثار. لتحل محلها طبقة عاملة كادحة، أينما حلّت، فانها سوف تحمل تباشير الصباح وقوة وأمل انبثاق الفجر الجديد .

الكوميديا الساتيرية الأولى

The First Comedy of Stire

• دراما سينما أونطه

في عام ١٩٥٩م يعرض المسرح القومي مسرحية (سينما أونطه) أول كوميديا ساخرة . ويتميز موضوعها بالهجاء، ويدعو إلى تعديل في منهج صناعة هامة من الصناعات المصرية . . هي صناعة (السينما) الخيالة . التي كانت الصناعة الثانية في مصر ـ بعد الغزل والنسيج ـ خلال سنوات الحرب العالمية الثانية .

والتعديل الذي يقترحه كاتب الدراما (نعمان عاشور) يشتمل على أفكار اشتراكية تحمل دعوة التغيير من نظام إلى نظام آخر. ومن شكل قديم بال سيطرت عناصره على صناعة السينما، إلى شكل حديث مأمول يقضي أول ما يقضي على كل مظاهر الاستغلال، ويُفسح المجال للتقدم لأن يأخذ طريقه إلى

الأمام في خدمة الشعب والمجموع، بما يوائم التطور الاجتماعي بعد الثورة.

إن مهمة الكاتب هي تقويم الاختلال الذي كان يسود جانباً من جوانب الحياة في تلك الفترة العصيبة التي كتب فيها درامته عام ١٩٥٨م. وهي فترة لم تكن تتمتع بالاستقرار. فترة أدّت إلى انهيار فكريّ وفني وركود سياسي وتناقضات اجتماعية. كما أدّت إلى ذبذبة بين الطوائف المستغِلة في المجتمع الجديد الذي كانت تحاول الثورة بناءه واقامته. والذي كانت ملامحه قد بدأت في الظهور. بعد أن كان قد مر على الثورة ست سنوات كاملة.

وتعرّض نعمان عاشور للطوائف في درامته، يقوده ويسوقه اليها منهجه الذي نراه واضحاً في درامات سابقة، هذا المنهج الذي كان يفوح بالتحليل الطبقي لمراحل العصر مرحلة إثر مرحلة.

إن الفكرة التي بدأها الكاتب في (المغناطيس)، وهي علاقة العامل برأس المال المستغِل كانت لا تزال ظاهرة تسيطر على المجتمع المصري حتى عام ١٩٥٨م زمن كتابته لمسرحية سيما أونطه. بل انها ظلت على نفس الحال من الاستغلال والجشع حتى صدرت القوانين الاشتراكية في عام ١٩٦١م.. هذه القوانين التي ساهمت في تنظيم العلاقات الاقتصادية والاجتماعية في خطوات التأميم الكبرى التي حددتها في قطاعات الصناعة والتجارة وغيرها.

بل لعل الخطورة كانت تكمن في تطور سوء العلاقة بين الأجير وصاحب المال، تطوراً ضد صالح طبقة الأجراء. هذه الطبقة الشعبية التي يهتم بأمورها وظروفها وأحوالها مسرح نعمان عاشور.

من خلال السيما ينفذ المؤلف إلى مناقشة هذه العلاقة، وإلى تسجيل أضرارها، وخطوات ومراحل نموها في غير صالح العامل أو الأجير، وفي إبراز لنتائج استئثار وسيطرة الطبقة المستغِلة على مصالح الأجراء والعاملين. وهو ما يُعرّي في صراحة طبقة مستغِلة قوامها مجموعة من منتجي القطاع

الخاص في صناعة السينما، تقدم فكراً متخلفاً رجعياً استمر ظهوره في الأفلام المنتجة إبان الحرب العالمية الثانية. واستمـرت نفس المجمـوعـة تعيش نفس الفوضى ونفس أساليب الاضطراب حتى بعد قيـام الثـورة المصريـة، وبعـد نجاحها واستمرارهـا. ولم تفكـر هـذه الطبقـة الرابحة أن تُغير مـن مضـامين أفكارها، أو من استبدال الفكر القديم بفكر معاصر. يصلح للجماهير التي كانت قد بدأت فعلاً في التغيّر، نتيجة الانجازات الثورية التي أتت بها الثورة لصالح الانسان المقهور.

ولقد كان من نتيجة مسّ نعمان عاشور لهذا الصرح البالي، المتمثل في مجموعة منتجي (السينما القديمة) أن رفع أحد المنتجين منهم دعوى أمام القضاء المصري مطالباً بمحاكمة المؤلف على اعتبار أنه يتعرض (له) ولهدم السينما المصرية. وما الحقيقة إلا أن المؤلف لم يكن يبغي من درامته الساخرة هذه إلا هدم السينما الرأسمالية واللاأخلاقية التي كان يسيطر عليها ويديرها انتاجاً وتوزيعاً هذه الحفنة من طبقة المستغِلين.

فإذا ما كانت مهمة الكاتب الاشتراكي هي النظر إلى المستقبل محاولة خدمة المجاميع الشعبية من خلال الفن، فاننا نرى نعمان عاشور تنطبق عليه هذه المحاولة. حينما فكّر في صناعة السينما ليجعلها مادة درامية ينفد منها إلى تشريح الطبقة وتحليل الصراع الطبقي بين العامل المستغل ورأس المال المستغِل. وهو حينما يطالب من خلال مسرحيته بتصفية المجموع الخاصة، وهي ما أُطلق عليها لفظ (القطاع الخاص) بعد عمليات التأميم الحكومي للسينما عام ١٩٦١م ضمن القرارات الاشتراكية، فانه كان يرفع صوته مباشرة معلناً طلب التأميم لهذه الصناعة، هذا الإعلان الذي أزعج ـ وفي شدة وعصبية ـ كثيراً من المستغلين ملوك هذه الصناعة في مصر.

لماذا اختار المؤلـف صنـاعـة السينما بـالـذات؟ اننـا نـرى أن التخطيـط

الاشتراكي للثقافة يعتبر فن السينما من أخطر الفنون المعاصرة . وقد نوّه (لينين - Lenin) بذلك في إحدى أقواله عن السينما . والسينما تلتصق التصاقاً مباشراً بالجماهير ، في محاولة لبث الوعي بينها ، سواء كان وعياً سياسياً يدعو لفكرة سياسية ، أو وعياً اجتماعياً يطور من حالة أفراد المجتمع .

فاذا ما تُركت هذه الصناعة - بسلاحيها ذي الحدّين المفيد والمضر - في ايد خاصة ، لا يُهمها أو يعنيها الا الكسب المادي فقط ، اضطرت الى التنازلات ، والى سلوك اساليب المغامرة . وهو ما يرفضه الفكر الاشتراكي . وأدت الى ما كانت قد وصلت اليه فعلا من فساد وضعف ميّز طابع هذه الصناعة . والتي لم تعد - بعد الثورة - تصلح بشكلها المتهريء للجماهير الاشتراكية التي كانت في طريق التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي .

دراما سينما أونطة تتهم السينما بالتقصير الكبير ، وعدم مسايرتها وللتطورات الثورية . وهي ترفض الفكر الجديد ممثلا في شخصية المخرج الذي عاد من الخارج بعد اتمامه لدراسته الفنية والعلمية لفن السينما في فرنسا لخمس سنوات ، والذي لا يمنحه المنتجون فرصة واحدة للعمل . ذلك لأن الأمر بيدهم وحدهم ، يُعزّون من يشاءون ويذلّون من يشاءون .

وهو ما يعرض اصطدام الجديد بالقديم . . فكراً واسلوباً ونظاماً . ويرى المؤلف هذا الصدام موقفاً عديم الجدوى ولا يسير الى اصلاح شيء ، اذا لم تُنتزع الصناعة برمتها من ايدي مجموعة القطاع الخاص ، التي لم يكن يعنيها الفن بأية حال من الاحوال . ولذلك هو يقترح تحويل هذا المرفق العام الى سيطرة الدولة ، قضاءً على تناقض فكري يعطل من الثورية ويصيب صناعة السينما الجديدة بوأد اعز امانيها . وما هو تعطيل لفكرة الوعي عنده للجماهير . ان المؤلف يضع ايدينا على (رسالة) السينما ويشرّحها ، محللاً موقفها في استناد الى عناصر التجديد التي ينثرها بين مشاهد درامته ، والتي تحمل عناصر الاشتراكية .

ولا يكتفي بذلك. بل يقيم حرباً لا هوادة فيها على اعداء النظام الاشتراكي.. الذين استلذوا الى الكسب المادي، وهو بموقفه هذا يجسِّد الواقعية الاشتراكية تماماً.

«إن العناصر المشتركة للتحرك الثوري والتجارب العامة لبناء المجتمع الاشتراكي، الى جانب التطور الفني الذي يعود الى اكثر من مائة عام، وكذا التخطيط للمستقبل البعيد يمكن تلخيصها في الآتي:

١ ـ يحاول الفن الاشتراكي ان يتعرف على اهميات الحقائق والامور، وابرازها.

٢ ـ يرفع من معنى الوعي، ويقرّبه، وفي استناد الى النظرة العلمية.

٣ ـ يرتقي بالاشتراكية من خلال فن نشط ثوري يصارع ضد عالم قديم ليصل الى النصر.

٤ ـ التأثير في الجماهير عن طريق الايحاء بحقائق التطور»[٨٩].

تتضح العناصر السابقة واهدافها في دراما نعمان عاشور سينما أونطة التي تملك من القوة في رفع النقاب عن خلخلة نظام السينما القديمة. وتعريته وكشف تقاليده الاجتماعية البالية. وهو ما نراه تنظيماً لمعالم الفوضى التي سادت هذا القطاع الخاص فترة طويلة امتدت اكثر من اللازم لمدة ست سنوات او تزيد بعد الثورة. والتي كان لا مناص من التخلص منها لارساء معالم الفكر الاشتراكي والثقافة الجماهيرية. اللذان يستندان على فكرة التأميم ـ لب المسرحية. هذه الفكرة التي توصّل اليها المؤلف عام ١٩٥٨، وقبل اصدار مصر القوانين الاشتراكية والتأميم بثلاث سنوات كاملة. في محاولته الخاصة لتصوير الحالة المهزوزة لصناعة السينما مبرزاً ما كانت تنفثه من سموم ضارة بمصالح وعقل الطبقات العريضة في مصر الثورة.

يذكر أرنست فيشر **(ERNEST FISHER)**

« الفن الاشتراكي لا يمكن ان يرضى بالرؤية المهزوزة. بل ان مهمته هي تصوير ميلاد الغد، ومن اليوم، بكل ما يصحب ذلك من مشكلات وقضايا » [٩٠].

ان تعرّض المؤلف الدرامي لقضية السينما المصرية، هذا التعرّض النابع من حرصه على طبقات الشعب ومصائرها، يثبت اصالة اشتراكية واشتراكية موضوعه الدرامي. على اعتبار انه لا يمكن في الواقعية الاشتراكية فصل الفنان ومصيره عن مصير الشعب ومصير مصالحه.

كيف بلور الكاتب قضية التأميم الشجاعة في درامته؟ بينما انشأ نعمان عاشور تناقضاً شاذاً غير معقول في حادثة المخرج المثقف، وفي محاولات القطاع الخاص للحجز عليه وعلى تجاربه وتجميد ثقافته ووأد علمه ـ وهو ما عرضه الكاتب في منطق مقبول بما يدعو حقاً الى ضرورة ميلاد فكرة التأميم لهذه الصناعة كخلاص وحل وحتمية ضرورية، وكطريق وحيد لوقف اشتات الفوضى التي تردّت فيها هذه الصناعة، حيث تبرز الدراما التناقضات الصريحة بين العلم والجهل، بين المشروع واللامشروع، بين الجديد والعفن، بين التأميم بحسناته ومزاياه والقطاع الخاص والاحتكاري بمساوئه. بينما يصل الكاتب الى عرض موفق من خلال احداثه التي تكشف موقف المخرج العائد، ومهازل تصرفات السينمائيين من القطاع الخاص، والتحالف غير الشرعي مع اقلام النقد المأجورة، وتفاهات ومعاصي الجنس الصارخ الحرام، واستغلال النفس البشرية أسوأ استغلال. نرى الكاتب في مواقف اخرى من الدراما يجنح الى المباشرة ليجعلها اطاراً لفكرة التأميم. مباشرة في عرض الفكرة. ومباشرة في الحوار. وهو ما اثر على الفكرة الفائقة في الدراما، وعرّضها للاهتزاز، نتيجة الضعف في استكمال عناصر البناء الدرامي.

« ما فيش حل للوضع الا بحماية الجمهور منكم. كل المغامرين اللي زيّك وزيّ سمير فخري وزيّ ألف ميم. الدولة لازم تتدخل. لازم تضع حل لده

كله » . نص المسرحية ، الفصل الثاني ص ٧٥ .

هذه المباشرة الحادة ليست من خصائص الدراما الجيدة . ان عظمة الفكرة قد جعلت المؤلف يجاهر بها في تسرّع . بدلا من محاولته بناء الدراما على المواصفات العلمية في فن المسرح .

ان الفصل الاول قد اشار ايضاً الى التأميم في مباشرة، تماماً على غرار الفصل الثاني . وهو ما يكشف عن اسلوب المؤلف وخطته في إغراق كل فصول درامته في المباشرة . كما ان التشكيل الكاريكاتيري الذي استعمله يتضح في حوار الدراما اكثر مما يتضح في الحدث المسرحي . هذه الاحداث التي تخلفت وتخلت عن مهمتها الدرامية ، فكانت باهتة خلف الحوار الممتع الذي يتميز به نعمان عاشور .

فاذا ما استطرد الكاتب في حوار لا يستند الى الحادثة المسرحية ـ كما يظهر ذلك وبخاصة في الفصل الثالث ـ كشف ذلك النقاب عن الضعف الذي يلُف الحدث ، والفاقد للتطورات الدرامية اللازمة لاستمرار عصب المسرحية . وهو ما جعل الفصل الثالث فصلا مسرحياً خالياً من الديناميكية المحرّكة له . وحتى نهاية الدراما ، فانها لا تضع ايدينا في طمأنينة على نتائج فكرة الموضوع . ولا حتى على المنهج الذي يراه المؤلف بعد اجراء عملية تأميم السينما .

من الطبيعي انه ليس من حقنا ان نوجّه الكاتب او نقترح عليه شيئاً يغير او يحدّ من وجهة نظره الفنية . لكنه من زاوية اخرى ليس من صالح الدراما ـ أية دراما ـ ان يُلقي بفكرة مستقبلية تحمل كل عناصر القوة ومعاني الامل ، وتصارع رأس المال ومستغليه وافكارهم، عبر حوار مستمر استمرار عرض الدراما ، ثم تأتي النهاية لتترك الامور على عنّاتها ، دون تحديدات او علامات مميزة ، ليمكن منها استخلاص الحل النهائي عند كاتب الدراما .

ان الدرامات الاشتراكية لا تُحبذ الختامات غير المحددة او النهايات المفتوحة الحرة . لأنه اذا كان هناك صراع وشد وجذب، وقوتان مختلفتان

متناقضتان، فلا بد عند النهاية، وفي نهاية الدراما كذلك، ان تنتصر قوة على اخرى. وتنص قواعد الدراما الاشتراكية على توضيح النهايات بما لا يُصعّد الشك لابراز التعديل الذي يقود ويؤدي الى تغيير الحال.

« مسرح نعمان عاشور مسرح قوامه (الشخصية) وحدها لا البناء الدرامي[٩١].

وفي الدراما، يتجاوز الكاتب فكرة تأميم السينما، الى عرض فكرة تأميم الصحافة أيضاً. وكانت الصحافة مهنة وصناعة مثل صناعة السينما وغيرها من الصناعات الاخرى في ايد خاصة. وتؤكد وجهة نظرنا الصورة السافرة التي صوّر بها الكاتب صحافة الفن وما كانت عليه في ذلك الوقت. هذا التصوير السافر لنماذج الصحفيين النقاد، الذين لا تزيد ثقافتهم عن ثقافة ومعارف الجهلة الذين قادوا السينما المصرية الى حتفها والى مصير مظلم، حتى جاءت قرارات تأميمها فأنقذت الوضع بصفة عامة. وضع استغلال الانسان لأخيه الانسان. وهو واحد من المبادىء الاساسية التي تقوم عليها الاشتراكية لالقائها في المجتمع الاشتراكي. وهو ما عملت القرارات المصرية عام ١٩٦١ م على تحقيقه عندما قررت تبعية الصحافة جميعها الى الاتحاد الاشتراكي العربي.

ومسرح نعمان عاشور الذي بدأ عام ١٩٥٥ نجد بين طياته أثراً للرمز. وحتى اليوم فالرمز عنده لا يلعب الدور الكبير الذي نعثر عليه على الدوام في مسرح سعد الدين وهبه. ودراما سينما اونطة كشفت عن مكانين للرمز، ألْقيا بعضاً من الرموز على المسرحية، وكانا متناقضين عن بعضهما في المكان الاول عنه في المكان الثاني. وهو تناقض نراه متعارضاً كذلك مع مباشرة الفكرة في الدراما.

الرمز الاول، رمز سر الكون. هذا الكتاب الذي يحمله (ابراهيم دسوقي) ولا يفارقه. وقد جاء الحوار مستعملاً عبارات مطّاطة ملتوية غامضة الدلالة. حتى اضحى الرمز في حاجة الى رمز آخر ليشير الى ما يقصده من دلالة.

الرمز الثاني، رمز الوشاية، وهو رمز يبقى محصوراً في خلفية الدراما، بعيداً عن الضوء، الا بالقدر الذي يُظهره كالسراب. وهو ما عبّر بالضرورة عن (شيء) في باطن المؤلف. لم يكن يود ان يذكره، ومع ذلك فقد وضعه في درامته بطريقة استعماله للرمز، استعمالاً افقد الرمز معناه. ونلاحظ ان الفترة التي كتب فيها الكاتب درامته عام ١٩٥٨ م كانت فترة اضطراب سياسي. قُبض فيها على الماركسيين المصريين، وأودعوا السجن السياسي، وكثرت الوشايات، وتعددت التأويلات عن مصائرهم ومصير الثورة وصانعيها. فاذا كان الرمز الذي استعمله نعمان عاشور كان يهدف ويقصد الى ان يدلل او يخفي في نفس الوقت شيئاً من هذه الاشاعات والوشايات، فانه لم يصل الى ما أراده. ويكون الرمز بذلك عديم الأثر فاقد المفعول.

●

★دراما العمال الاولى «قهوة الملوك»

في يناير ١٩٥٩ م يقدم المسرح القومي على مسرح حديقة الازبكية دراما (قهوة الملوك). ويقدم معها لاول مرة المؤلف الدرامي الجديد لطفي الخولي في اولى محاولاته الدرامية.

الدراما مأخوذة عن قصتين للمؤلف منفصلتين عن بعضهما البعض ومستقلتين كذلك. هما قصة (بدوي افندي وشريكه) وقصة (قهوة الملوك). وبدوي افندي هو احد شخصيات درامته، الذي ظل ملازماً للكاتب في القصة والدراما معاً.

ومع قلة انتاج لطفي الخولي في المسرح (لم تظهر له حتى الآن إلاّ درامات ثلاث «قهوة المملوك ـ ١٩٥٩ م المسرح القومي، القضية ـ ١٩٦٢ م المسرح القومي، الارانب ـ ١٩٦٤ م مسرح الحكيم»). الا أنه من الملاحظ ان الدرامات الثلاث تحتل مكاناً بارزاً بين الاعمال التي تؤرخ لتطور الدراما المصرية تجاه الخط الاشتراكي. وهو ما يُميزه عن بقية المؤلفين الدراميين.

وأول ما يلفت النظر في اعماله انه كان ـ الى جانب زميله ومعاصره نعمان عاشور ـ اول من بذر بذور الدراما الاشتراكية.. افكارها وأساساتها ونظرياتها في اعماله الادبية والدرامية، بعد ان كان قد ضمّنها قصصه ككاتب قصصي قبل أن يدخل مجال التأليف للمسرح.

ولطفي الخولي يختلف عن نعمان عاشور، في ان الاماكن التي تجري فيها دراماته يختار لها دائماً الاحياء الشعبية كخلفية اساسية تتضافر تضافراً هاماً مع الحوار وتركيبة الشخصيات عنده، في تجسيد ذكي للمضامين الفكرية الاشتراكية.

لنلخص (منظر) الفصل الاول في درامته (قهوة الملوك).

« الزمان: الساعة التاسعة من صباح يوم من ايام الخريف عام ١٩٤٦ م.

المكان: حارة صغيرة من حارات القاهرة الشعبية بحي عابدين ضيقة غير منتظمة الجانبين. تزدحم رويداً رويداً بالمارة الذين يغلب عليهم الفقر، سواء كانوا بالملابس البلدية او الافرنجية. يُلحظ بينهم كثير من العمال بأرديتهم الزرقاء، يسيرون بخطوات سريعة، في حين تتهادى في شيء من الدلال النساء اللاتي لفَفْن اجسادهن بالملايات السوداء.

يحتل الركن الايمن من الحارة مقهى بلدياً. على واجهته لافتة كُتب عليها (قهوة المملوك). تتصدره منصة من رخام. صُفت عليها وعلى الأرفف المثبتة بالجدار الخلفي المواجه للجمهور اوان مختلفة للشاي والقهوة والشيشة والجوزة... الخ، تتخاطفها يدا القهوجي بسرعة خبير لاعداد طلبات الزبائن.

وفي ساحة المقهى الداخلية، وعلى رصيف الحارة انتشرت المناضد والمقاعد. يشغل الزبائن بعضها وقد راحوا يدخنون الجوزة والشيشة بطريقة جماعية في الغالب يثرثرون، يرتشفون بصوت مسموع الشاي والقهوة ومشروبات اخرى. يغدو بينهم في حركة متصلة وصراخ مستمر (سيد) صبي

القهوة مرتدياً جلباباً وفوقه مريلة بيضاء بالية بعض الشيء، تظهر عليها بقع مختلفة.

وعند الوسط جيب كبير تصلصل بداخله النقود عند الحركة. على رأسه طاقية سوداء بازار ابيض، وعلى ذراع اليمنى فوطة.

بجانب المقهى محل صغير لبيع السجائر، انحشر فيه صاحبه بحيث لا يُرى. وان كانت ذراعاه تظهران من وقت لآخر وتشيان بضخامة قبة صاحبهما يغالبه النعاس فيصدر عنه شخير حاد.

وعلى الجانب الآخر من الحارة، صف غير مُهندس من البيوت الشعبية الضئيلة الحجم، ذات الطابع القديم. وان تخللته سمات من الطابع الجديد. فالنوافذ الحديثة بجانب المشربيّات بجانب الشرفات التي تتدلى من بعضها قطع من الغسيل تُبين من وجه لآخر وجوه بعض النسوة من النوافذ والشرفات، يختبرن بأيديهن مدى ما وصل اليه الغسيل من جفاف، ويتبادلن التحيات في ود وبساطة. وعلى مرمى البصر يبدو شامخاً منيفاً قصر عابدين الملكي. من حين تعبر الحارة عربة يدفعها بائع متجول ينادي على بضاعته بصوت منغّم. بعض النوافذ تُفتح عن نسوة تشتبك مع البائعين في مساومات حول الاسعار »[٩٢].

يظهر من تفاصيل المنظر عند لطفي الخولي انه مصبوغ بالصبغة الشعبية. ويتركز ذلك في الحارة، المقهى البلدي، محل السجائر، صف البيوت الشعبية. وهو ما يوحي منذ الوهلة الاولى بقضية الدراما ونسيجها.

وفي مقابل هذا الجمع من العناصر الشعبية، يقف منيفاً شامخاً مبنى القصر الملكي في عابدين. وكأنه منتهى التحدي بين الملك والعمال. وهو ما اخذ عنه المؤلف رمز اللافتة التي تظهر في بداية الدراما تحمل اسم (قهوة المملوك) عنوان الدراما نفسها. ثم تتغير اللافتة في نهاية المسرحية الى (قهوة العمال).

وهو ما يبرز من ناحية اخرى المفهوم الدرامي لمسرحيته . حين يبرز العمال على الملك وتحل البساطة الشعبية محل تقاليد الملوك وبروتوكولاتها .

ومع ان الخولي قد جعل درامته تدور احداثها عام ١٩٤٦ م زمن الملكية ، الا انه لم يستعمل ما اخذت به درامات الملكية من اساليب، كان كل هدفها النيل من النظام الملكي السابق والتعريض به بأية وسيلة . وكان مضطراً - ككاتب درامي ملتزم - ان يلجأ احياناً الى تصوير الموقف الاجتماعي الذي كان سائداً عام ١٩٤٦ م، الا انه رغم ذلك الاضطرار بحكم الحقبة الزمنية التي ربط درامته بها ، فانه لم يستعمل نسيج التعريض وحده ، وانما غاص في عمق البيئة الاجتماعية التي كانت تستقبل الافعال والنزوات الملكية دون رد فعل منها ، ليضعها داخل درامته العمالية . وهو ما جعله يعبر الجسر في كثير من التوفيق الى روح الدراما الاشتراكية ، والاقتراب من خطوطها الفنية ومميزاتها . رغم القيد الذي حدد هو به نفسه ، واعني به زمن الحدث المسرحي (١٩٤٦ م) . ورغم ان القوانين الاشتراكية التي خرجت على الجماهير عام ١٩٦١ م كانت في عالم المجهول وقتها ، فان المعرفة المسبّقة للكاتب بقواعد ونظريات الفكر الاشتراكي قد جعلته يُعرّض في حذر بالنظم المصرية عام ١٩٤٦ م بما يسمح له بابراز النظم والافكار الاشتراكية والتعريف بها والدعاية لها . ونرد مبعث هذا التخلف الذي ساد الحياة المصرية في ذلك الحين الى اسباب كثيرة ، اهمها عدم التبصّر بالانقاذ الاشتراكي . « لا ننسى ان هدف الاشتراكية الحقيقي هو تربية الجماهير على الشرف المدني . بمعنى ان البرنامج الاساسي هو الاعداد الاخلاقي و(الانتلكتوالي) ، ان النقص الاول هو في الامية . والاشتراكية على ذلك ترغب في التعليم قبل كل شيء - فكتور هوجو VICTOR HUGO »(٩٣) .

فاذا ما عرّى الخولي نظم التعليم المصري في عام ١٩٤٦ م، فانه كان يعني ان القيود التي كانت توضع حول التعليم هي قيود جامدة ، تُعيق مولد التحول

الاشتراكي، ان لم تكن ترفضه على وجه العموم.

ان كثيراً من العمال الذين صعدوا في درامته - لاول مرة على خشبة المسرح، وفي هذه المساحة الدرامية العريضة التي خصصها لهم - كانوا لا يعرفون القراءة او الكتابة، بل ان احد ابطاله كان من بين هذه الفئة التعسة المظلومة.

ودرامته وهي تصور الفترة الزمنية عام ١٩٤٦ م بملكيتها وحذافيرها، تفضح فكرة الجهل عند الجيل الناشىء آنذاك، في شخصية الطفل (خليل - ٩ سنوات)، حينما يُطرد من المدرسة لأنه لم يدفع ٦ جنيهات المصاريف اللازمة والمخصصة الزاماً نظير التعليم في المرحلة الاولى الابتدائية. وهو مبلغ مرتفع جداً لتعليم تلميذ في المدرسة الابتدائية اذا ما قرناه بقيمة الدخل في ذلك الوقت.

على هذه الصورة التراجيدية المريرة تضرب المسرحية وأفكارها على وتر نظم التعليم في مصر، كما تضرب في نفس الوقت بمطرقة من حديد على رأس القائمين على هذه النظم الاستعمارية البالية العتيقة لتخريج كتبة بدواوين الحكومة ولا غير ذلك.

ومع كل هذه المهمات الكبار، فان الدراما المتفائلة، تفاؤل النظم الاشتراكية، لا تعدم التوصل الى قيام لجنة عمال النقابة، تسعى لتعليم الجهلاء والاميين، وتعمل على تنويرهم بنور العلم حتى يحسرن هم الآخرون بنعمة الحياة. وحتى يستطيعون على المستوى الاجتماعي - عبر ايقاظ الوعي الذاتي في نفوسهم - المطالبة بحقوقهم والدفاع عن مصالحهم، على اعتبار ان الوقوف ضد مصلحة العمال، هو وقوف ضد التقدم الصناعي، والتقدم الانساني، اهداف التقدم الاشتراكي نفسه.

« وفي الواقع كان القصر والاستعمار بحكم مصالحهما في صف واحد. وان بدت الخلافات سطحية بينهما في هذه الظروف. لكن الحقيقة الكبرى ان

كليهما كانا يقفان في الصف المعادي لمصالح الشعب، والمضاد لاتجاه التقدم »(٩٤).

•

تناولت الدراما تصوير الواقع وعرض أبعاده من خلال الصورة التي رسمتها لطبقة العمال بملابسهم الزرقاء الرخيصة، وبالمارة الذين يعبرون خشبة المسرح حيث يغلب الفقر الأسود على مظهرهم. ثم بالمحاولات تلو المحاولات التي يقوم بها رجال السراي والبوليس السياسي - اليد الضاربة في يد السراي - للقبض على العمال الوطنيين والمتذمرين والناقمين والساخطين، لكتم كل صوت يرتفع، حتى لو طالب بحقه من خلال النقابة. وهي المحاولات التي كان يهرب منها دائماً (الريس حنفي) زعيم العمال الوطنيين ورمز تمردهم على الأوضاع الساحقة السائدة، ورمز خلاصهم أيضاً وتخليصهم من الحريات المكبوتة والأفكار المخنوقة للاحساس بالآدمية والانسانية والسعادة.

وهو نفس الواقع الذي كان سائداً عام ١٩٤٦ م. والذي نجحت الدراما حقاً في تصويره لما كانت عليه حال الصحافة المصرية آنذاك. والتي استغلتها الأداة الحاكمة لتكون لسان حالها، ولتعبّر عن سياستها في بعض الصحف والمجلات، بينما بقية الصحف الباقية كانت منشغلة بحوادث الادمان على الخمر والسكْر في الخمارات وغير ذلك من تُرّهات الموضوعات. على حين أن أخبار الفترة الزمنية - وهي فترة غليان سياسي - كانت تتسرب بصعوبة الى أمكنة النشر وصفحاته. وهي الأخبار التي تعكس الروح الوطنية لمصر، والتي كانت تشير الى المظاهرات العامة التي كانت تنادي وتطالب بالجلاء.

وهو نفس الواقع المشابه، الذي أبرز دور البوليس المصري بعد أن زيفه الحاكم الأكبر وشرذمته، مستخدماً إياه في تعقب الوطنيين والشرفاء، بحثاً عن المنشورات السرية التي كانت تُطبع وتُوزع في سرية، حتى بين من يجهلون القراءة أو الكتابة. وهو ما جسّدته الدراما في شخصية (رجل البوليس السرّي) الشاويش المتلصص طوال أحداث الدراما.

تغيير الواقع القديم، يعني رفض هذا الواقع ورفض معتقداته. وهو تغيير نُحس بضرورته. ذلك لأن الالتزام بفكرة تغييره يؤكد موقف الدراما ويُثري من اشتراكيتها وعناصرها الاشتراكية. وهو تغيير تسعى كل الشخصيات على اختلافها للوصول اليه في شكل جماعي، عن طريق توحيد العمل بينهم.

وميزة هذا التغيير أنه كان يظهر في قوة تشير الى قوة الروح الجماعية، والى الاصرار والعزم الأكيد على ضرورة هذه الوحدة. وهو ما يعبّر عن بدوي أفندي أحد أفراد المجموعة بقوله.

« أنت لوحدك وأنا لوحدي وهوّا لوحده، صفر. ولا حد فينا يوصل لحاجه. تروح فين يا صعلوك بين الملوك والانجليز وأصحاب الارض ومال قارون؟ هُمّا في أيديهم القوة والمال والسلطة وكل شيء. مافيش بني آدم لوحده يقدر يقف قدامهم. لكن بني آدم مع بني آدم.. كل الشعب لو اتحد، لو اتكتل يقدر يقف وياخد حقه ». نص المسرحية ص ١١٨.

وبمعنى آخر تجميع كل طبقات الشعب من عمال وفلاحين ومحامين وأطباء ومهندسين وطلبة وبائعين ضد الملك والمستعمر البريطاني والاقطاعي والرأسمالي والسلطة الغاشمة. ويبقى هذا الاتحاد العمالي الشعبي رمزاً لاتحاد أصحاب مهن أخرى، ولا يقتصر على رواد قهوة الملوك وعمالها وحدهم. وهو ما يزيد من ثراء تعبيرات بدوي أفندي وشموليتها على افراد الأمة جميعها، وليس على مستوى القهوة وحدها. باعتبار أن الدراما تصوّب هدفها وحوارها الى المجموع العام وليس الى جماعة معينة بذاتها.

« إن أي جمهورية تأخذ لنفسها طريقاً جديداً، تجد المثال الموفق في الاتحاد السوفييتي، حيث لا يمكن أن ينفصل الأدب عن المصالح المستمرة للمجاميع العاملة »(٩٥).

•

إن البطولة في دراما لطفي الخولي هي بطولة قطاع شعبي كامل محدد المعالم. هي بطولة للمجموعة العمالية الوطنية، الشعبية في الوقت ذاته. حتى ولو قلّ بعض الأفراد فيها عن الآخرين وطنية وشعبية.

ومع أن بائع السجائر كان يستفيد من بيعه سجائر الانجليز المستعمرين. ومع أن (ناشد أفندي) كان يتراجع أحياناً عن التقدم في ذبذبة فيقل بذلك ثورية عن زملائه. ومع أن (عم موسى) كان لا يزال يعيش من وراء التكالب على المال وإحسان الباشاوات. فإن هذا (النشاز) الذي جاءت عليه هذه الشخصيات لم يكن يُقلل من موقفها في رأيي. لأنها بصورتها هذه تخرج علينا نتيجة تحصيل صادق من كاتب الدراما في بنائه لدرامته. ولأنهم لا يؤثرون كثيراً باختلافاتهم الواضحة في الدراما، فهم يندحرون في النهاية ويسقطون نتيجة تصرفاتهم وسقطاتهم. وتبقى كل تصرفاتهم مجتمعة ضعيفة الأثر على الدراما. لأنها لا تُغيّر من مجرى الأحداث، كما وأنها لا تقلل من الصورة الشعبية التي حرص الكاتب على إثباتها.

ولعلني أرى أن اصرار الخولي على ابرازهم على مثل هذه الصورة التي جاءوا عليها في الدراما تماماً، أمر طبيعي جداً. لنقل صورة صادقة غير مزيفة بعيدة عن الاعوجاج أو التزويقات تتناسب مع شخصية عدة نماذج من المجتمع المصري عام ١٩٤٦ م. وهو ما يخلع على الكاتب الدقة في تصوير شخصياته والتزامه الأمانة في تشريحها اجتماعياً عوضاً عن المبالغات والاحتيال.

ان البطولة في الدراما الاشتراكية عادة ما تكون للمجموعة. المجموعة كموقف والمجموعة كسلوك. وفي قهوة الملوك كان موقف المجموعة واحداً وكان سلوكهم واحداً كذلك. وهو ما يوصّلنا الى القول بأن الخامة البشرية التي استعملها الخولي كانت خامة مختارة مناسبة للمواقف الدرامية التي جرت فيها هذه الشخصيات. والتي تمهد في النهاية الى اشارة الى ارض ايديولوجية جديدة بِكر تحدد معالم الدراما ومميزاتها.

إن موضوعات مثل اضراب العمال، ومشكلات النقابة لم تصعد على المسرح المصري الحديث قبل قهوة الملوك. ولم يحدث أن وجدت قضايا العمال - وهم جزء هام من أركان المجتمع الاشتراكي - هذه المساحة الشاسعة لهم لمناقشة قضايا انسانية تخصهم على غرار زيادة الأجور، وتخفيض ساعات

العمل، والوضع النقابي وغيرها . وكلها موضوعات لا تناقش بحرية الا في ظل المجتمعات التي تؤمن بالعدل وتحترم العمل والعامل المنتج . وكان غريباً وجريئاً حقاً أن تناقش دراما لطفي الخولي مثل هذه القضايا، وعلى هذه الصورة القوية التي جاءت عليها، والتي تقف متعاطفة مع جانب طبقة العمال ومؤيدة لمطالبها التقدمية .

ولو أن عرض ومناقشة هذه القضايا كان يسير الى شكل السرية المفضوحة، إلا أنه يكفي أنها صعدت الى خشبة المسرح .

ان تغيير لافتة القهوة في النهاية من قهوة الملوك الى قهوة العمال في مناسبة غالية على مجاميع العمال، هي مناسبة الافراج عن زملائهم الوطنيين، ليكشف عن روح التفاؤل التي تواكب التغيير ذاته . والدرامات الاشتراكية تعلّم، وتربّي، وتُغيّر، وتؤثّر بتغييراتها على الجماهير .

ومع كل هذه المحاسن، فقد لاحظت استطراداً أحياناً قليلة في الحوار، أثناء التمهيد لحوادث معينة . لكن هذه الاستطرادات كانت تلمّح الى ازدواجية في التعبير . عند التمهيد لأمر من الأمور، ثم العودة مرة أخرى لمناقشته تفصيلاً . ولعلها استطرادات يقع فيها أي كاتب للدراما عندما يكتب للمسرح في أول مرة . وهي استطرادات كانت تستمد جذورها عند لطفي الخولي من مجال وعالم القصة التي تستعذب السرد، والذي كان الكاتب قد جرّب فيها قبلا . والسرد يصلح للقصة لكنه غير مرغوب في الدراما والمسرح .

•

يتضِح مما تقدم، أن المرحلة الأولى التي بدأت منذ عام ١٩٥٥ م بادئة بدراما (المغناطيس) ومنتهية عام ١٩٥٩ م بدراما (قهوة الملوك)، ومشتملة على درامتين أخريين (الناس اللي تحت، سينما أونطه)، قد قدمت كاتبين جديدين هما نعمان عاشور ولطفي الخولي . نعتبرهما نحن رائدي هذه المرحلة .

ويسجل ظهور دراما (المغناطيس) ودراما (الناس اللي تحت) في عامي ١٩٥٥، ١٩٥٦م على التوالي، في فرقة المسرح الحر الأهلية السبق لهذه الفرقة على المسرح القومي الحكومي الذي عرض بقية مسرحيات هذه المرحلة

بمضامينها الجريئة . والتي كانت تعتبر نادرة في جرأتها وفي مضمونها وقتذاك .

ثم تبع المسرح القومي هذا التيار الذي بدأه نعمان عاشور عام ١٩٥٥ م . وبعد ثلاث سنوات استطاع ان يقدم (سيما أونطه) عام ١٩٥٨ م، (قهوة الملوك) عام ١٩٥٩ م .

واحتضان المسرح الحر في تقديم الأفكار الجديدة التي تضمنتها دراما (المغماطيس) ومن بعدها (دراما الناس اللي تحت) يكشف عن الحرية النسبية التي كانت تتمتع بها هذه الفرقة، في طريق اختيارها لعروضها، والتي ظهرت أكبر حجماً من الحرية الشكلية التي كانت تسيطر على الفرقة الحكومية (المسرح القومي) . ولو أن المسرح الحر لم يجازف في مبدأ الأمر بتقديم هذه النماذج الدرامية لأدب يحمل بين جناحيه خصائص الفكـر الاشتراكـي، لكـان مـن الممكن أن يتأخر ظهور بذور الدراما الاشتراكية حتى عام ١٩٥٨ م.. سنة تقديم دراما (سيما أونطه) . بل لكان من المحتمل أيضاً أن يتأخر ظهور هذه الدرامات أكثر من ذلك . على اعتبار أن المسرح القومي - وهو الفرقة الرسمية للدولة - لم يجد بُدّاً في عام ١٩٥٨ م من تقديم مسرحية نعمان عاشور الثالثة في محاولة لكسب الكاتب المسرحي الجديـد الذي كـان صيتـه قـد ذاع في تلـك الفترة، بعد نجاح دراميته (المغماطيس، الناس اللي تحت) . وفي محاولة لتقديم أدب درامي كـان يحقـق نجاحـاً ويجد صـدىً لـه في نفـوس جماهير المسرح ورواده . وكذا في حركة النقد الفني والمسرحي التي اهتمت هي الأخرى بميلاد هذا النوع من الدرامات اهتماماً بالغاً .

ومن الملاحظ أن الجماهير كانت تتجاوب مع النغمات الجديدة والصيحات غير المألوفة والجرأة الساخطة التي كانت تدفع اليها درامات بذور الدراما الاشتراكية، في هذه المرحلة التي سبقت اعلان القرارات الاشتراكية في مصر عام ١٩٦١ م . هذه النغمات والصيحات والجرأة التي كانت تكشف عن سماتها الأصيلة والشعبية والانسانية والجماعية، كما تقذف بمحاولات وعناصر التوعية للفرد .

ولا شك أيضاً أن يقظة الوعي عند الجماهير لم تولد فجأة بين عشية وضحاها . لكنها سارت في خط مستطيم واضح ومتسلسل . فالتوعية الوطنية التي أدت اليها الدرامات الوطنية لتفتيح أذهان الجماهير على بشاعات الاستعمار وأساليبه ، قد مهدت في المستقبل في مرحلة تبعث الى تربية الوعي ومظاهر اليقظة عند الجماهير . فلما بدأت مرحلة ظهور وميلاد بذور الدرامات الاشتراكية ، كانت الجماهير قد اجتازت مرحلة هامة من مراحل حياتها الجديدة . وكانت قد وصلت الى درجات عالية من الحسّ ومن الاستحسان الجمالي والفكري جعلها تضع أيديها - وفي سهولة غير سهلة - على مضامين الدرامات الاشتراكية ، حتى قبل ظهور واعلان القرارات الاشتراكية نفسها .

بدليل أن درامات المرحلة الأولى قد لاقت نجاحاً على المستويين الجماهيري والنقدي . وعندما صدرت القوانين الاشتراكية عام ١٩٦١ م ظهرت على إثرها الدرامات الخمس (القضية - لطفي الخولي ١٩٦١ م) ، (البيت القديم محمود دياب ١٩٦٢ م) ، (وابور الطحين - نعمان عاشور ١٩٦٢ م) ، (الأرانب - لطفي الخولي ١٩٦٣ م) ، (عطوه أفندي قطاع عام - نعمان عاشور عام ١٩٦٥ م) . وكلها في فترات متقاربة .

بل اننا نلاحظ أن كاتباً جديداً هو (محمود دياب) قد نهج منهج نعمان عاشور وخط لطفي الخولي ، وبعمق أشد في درامته (البيت القديم) .

وأصبح الثالوث (عاشور ، الخولي ، دياب) هم أبطال المرحلة الثانية . هذه المرحلة التي بدأت عام ١٩٦١ م بعد اعلان القرارات الاشتراكية .

الطول الثاني

المؤلفون لطفي الخولي ، محمود دياب ، نعمان عاشور

★ دراما القضية[٩٦]

دراما (القضية) أو دراما تغيير المجتمع يكتبها الكاتب لطفي الخولي عام ١٩٦١ م ويعرضها المسرح القومي في مايو ١٩٦٢ م حول أفكار التغيير في

المجتمع المصري. ويجوب المسرح القومي بالمسرحية الناجحة مسارح جمهورية مصر العربية. فيعرضها الى جانب القاهرة في مدن الاسكندرية وبورسعيد والسويس ورأس البر وأسوان في الداخل. وفي الخارج يقدمها في يناير ١٩٦٣ م بدولة الكويت، وفي يوليو ١٩٦٣ م بالجزائر.

وتجري أحداث الدراما في عام ١٩٥٠ م. أي أن المؤلف عاد فيها الى فترة التأزم الوطني قبل الثورة. وجعل هذه الفترة نسيج درامته. فما هي (قضية الخولي؟

نستطيع التعرف على وجهة نظر الكاتب في المنولوج القصير الذي حمّله شخصية (عبده) في المسرحية.

« اللي يصلّح أخلاق الحرامي هوّا ما يبقاش حرامي. وعلشان ما يبقاش حرامي لازم يعيش شريف. علشان يعيش شريف لازم يشتغل. علشان يشتغل لازم يلاقي شُغل. لازم الشغل يبقى موجود. علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه. علشان المجتمع يخلقه لازم يتغيّر وضعه. هيّا دي القضية »[٩٧].

ومن المنولوج الشهير في الدراما، نعرف أن المؤلف يقيم درامته على فكرة أشبه بالمعادلة الرياضية. « مجتمع فاسد لا يخلق فرص العمل ←—— يؤدي الى الجريمة » حتى ولو كانت السرقة. فإذا ما تفاءلنا مع ما قدمته الدراما في المنولوج وصلنا الى تغيّر المعادلة لتصبح « مجتمع صالح يخلق فرص العمل ←—— يؤدي الى الانتاج في شرف ». حيث تكمن خطوط المعادلة التي هي أيضاً المضمون الدرامي للدراما ».

تتهم الدراما المجتمع المصري في أعوام ٤٨، ٤٩، ١٩٥٠ م. وتحمّله مسئولية الخطأ والفوضى وارتفاع احصائيات الجريمة، وكل بأس وشقاء يعاني منه أفراد المجتمع وطبقاته العريضة المسحوقة. لا يكتفي المؤلف بأن يطرح هذه المعادلة الرياضية والدرامية معاً، لكنه يتعامل مع شخصياته وأحداث درامته لاثبات خطأ المجتمع اثباتاً لا شك فيه. وبعد أن يعثر على الاثباتات

الدامغة فإنه يرفع النقاب عنها ويُسقط من على وجهها القناع لتظهر للعيان عارية من كل قيمة. لتحس الجماهير وتتلمس الى جانب احساسها نقاط الانحدار الاجتماعي وأسبابه وبواعثه. هذا ما لمسناه في الجزء الأول من دراما (القضية).

فإذا ما فحصنا الجزء الثاني، وجدنا اهتماماً من الكاتب بهذا الجزء، لأنه ضمّنه - في سفور - الدعوة الى الاصلاح والتغيير. ونراه يتوقف طويلاً عند جزئه الثاني من درامته ليصور حالات الذبذبة والتردد في استصدار القرار الذي ينوي أن يُسيّر به درامته، بغية اصلاح المجتمع. وهو ما يُشكّل عقدة الدراما ومفرق الطرق فيها. ان ما يطبع درامته هذه ويدمغها بالاشتراكية هو أنها لم تكتف بالاشارة الى الأخطاء، أو غرضها، كما في الدرامات الملكية على سبيل المثال، لكنها تتعدى هذه المرحلة، الى محاولة البحث عن طريق للخلاص من أوضاع ما قبل الثورة. هذه الأوضاع التي تفجرت الثورة لمحوها والقضاء عليها تصحيحاً لشكل مجتمع جديد. كان ينوء باقتصاد مضطرب، وملكية اقطاعية للأراضي، واحتكارات للأجانب فقط، وسلطات للمندوب السامي البريطاني، وملكية متغطرسة. ونحن نعتبر هذه المحاولة التي أقدم عليها الكاتب لايجاد الطريق المنشود للمجتمع، مشكلة المشاكل التي تقوم وتُبنى عليها الدراما وعقدتها وذروتها وحلّها.

•

ضمن منهج البحث عن طريق يعرض الكاتب حلّين اثنين. الحل الأول، حل الاصلاح الهادىء. والحل الثاني هو الحل الثوري العاجل. وهو بين الحلّين يقيم ساحة واسعة الأطراف يُطلق شخصياته فيها، وكأنه في سباق أو رهان حول الطريق الأمثل لاصلاح مجتمع مصر.

محاولة الاصلاح عن طريق الفكرة الاصلاحية؟ أم ارتياد طريق الفكرة الثورية للوصول الى التغيير المنشود؟ محاولة الاصلاح دون التعرض بشدة للجذور الاجتماعية البالية التي تراكمت منذ عشرات وعشرات من السنين نتيجة عوامل متعددة؟ أم فرض التغيير بالثورة وايقاعها وإقامة نبت اجتماعي

جديد؟ على اعتبار أن الجذور الفاسدة الضاربة في أطناب وأعماق المجتمع لا يمكن لها أن تتغير لتُنبت نباتاً صالحاً، إلا اذا ما تغيّرت الأسس نفسها التي يقوم عليها المجتمع. ومع أن الكاتب قد وقف على بداية الطريق، بقبوله مبدأ التغيير في حد ذاته، كضرورة من ضروريات الحياة، فإنه يُعقب هذه الوقفة بحركة تأمل ونظرة ثاقبة قبل البدء في اختيار الطريق. وهي الحيرة التي تقف بالمشاهد وسط الطريقين، رغم أنهما يقودان الى نتيجة واحدة، هي التغيير بالضرورة.

الناس ألوان ومذاهب. لأن كلاًّ منهم له طريقته الخاصة في التفكير، وأسلوبه في التعبير، ومنهجه في معالجة أمر من الأمور. وتشترك الشخصيات المسرحية في الموقف الذي وضعه لطفي الخولي وجعله عنوان القضية الدرامية وعقدتها. وهذا الاشتراك يتم على أساس تقييم جيليْ. بمعنى أن لطفي الخولي يقدم لنا جيلين متعارضين، يأخذ كل جيل منهما موقفاً محدداً واضحاً تجاه المعادلة الدرامية. وهو تقسيم يضع الجيل القديم في ناحية، والجيل الجديد في ناحية أخرى مقابلة له. وتظهر صفات الجيل الأسبق تحمل سمات الاصلاح الهادىء الذي يحافظ على التقاليد ويحترمها، حتى ولو كانت خاطئة ومجهضة لآمال المجتمع.

لكن محاولات الجيل اللاحق تقف أمامها بالمرصاد، تقدم الحلول الثورية التي تقف الى جانب الاطاحة بالقديم وعدم الاعتراف بشرعيته بعد أن شاخ وهَرِم. ان محاولة التغيير دون ابطاء تحمل عنصراً من عناصر الدراما الاشتراكية. وتتجسد هذه المعارضة بين الجيلين في معارضة (الاستاذ منجد) وصديقه وجاره (ثابت افندي) الموظف بالمعاش. وهو ما ترمز اليه الوردة الحمراء للجيل الجديد والبيضاء للجيل الأسبق عليه.

قد لا نستطيع تقييم أفكار الكاتب تقيماً كاملاً، خاصة وقد عُرضت درامته عام ١٩٦٢ م. لكننا اذا عدنا الى الدراما ممعنين النظر فيها، وفي الحوادث التي جرت عام ١٩٥٠ م زمن تمثيلها، يمكننا القول بأن عرض ثم

مناقشة فكرة مثل فكرة النهوض بالمجتمع عام ١٩٥٠ م تنطوي على كثير من الجرأة والمغامرة. فماذا يحدث اذن لو ظهرت المسرحية عام ١٩٥٠ م.. أي في وقت وزمن أحداثها؟ أو حتى قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو؟

لا شك أن هذا لو حدث، كان سيضاعف من إبراز فكرتها، والشعور اكثر وأكثر بالقيم الثورية التي استمدت منها الدراما معينها، وارتفاع درجة الاحساس بالتغيير عند المشاهدين الى درجة لم تحدث مثلها أو على نسقها درجة من قبل. وهو ما نخرج منه الى أن عرض الدراما عام ١٩٦٢ م، أو بتعبير آخر أن اختيار الخولي عام ١٩٥٠ م زمناً لأحداث درامته قد أضعف الى حد ما من التأثير الانفعالي لدى الجماهير المشاهدة. التي كان يمكن ان تثيرها الدراما ثم تستثيرها ليصل الكاتب الى نتيجة أكثر موضوعية وأشد تأثيراً. ذلك لأن أحاسيس الجماهير ووجدانياتها وشحناتها المكبوتة عام ١٩٥٠ م كانت تختلف بكثير وكثير عنها بعد قيام الثورة، أو عام ١٩٦٢ م زمن العرض المسرحي.

فمرور عشر سنوات على الثورة، ونجاحها في أن تجتاز عنق الزجاجة عام ١٩٥٢ م، ثم استمرار هذا النجاح في اصدار قوانين هامة مثل قانون الاصلاح الزراعي وتنفيذه والتخلص من الملكية ومن الاستعمار ومن شره القطاع الخاص، وبالسلام، جعل الجماهير تقتنع - الى حد ما - بإمكانية مواجهة الاصلاح عن طريق الراية البيضاء، ودون ما حاجة الى استعمال اللون الأحمر الدامي. وهو ما يعني أن الدراما عام ١٩٦٢ م - تاريخ عرضها - كانت تُنقّب عن حل نعتبره غير ذات موضوع، لقضية كانت قد تبلورت الى حد بعيد في أذهان الجماهير وقتذاك.

من الطبيعي أن انتصار الثورة بمنجزاتها على المشكلات الأولى التي واجهتها في البداية لا يعني ضرورة الانتصار على بقية مشكلات الطريق. وهو ما يبرر في نظرنا مناقشة الدراما لنوع الطريق الذي يسلكه الناس لتغيير مجتمعهم. فإذا ما عرفنا ان الثورة لم تكن بمستطيعة تغيير المجتمع بين ليلة وأخرى بعصاً

سحرية، أهمية الموضوع الذي اختاره الخولي لقضيته.

•

كانت الدراما أمينة في عرض الأحداث. وفي تصوير الحقبة الزمنية (١٩٥٠ م) التي تدور خلالها الأحداث. وهو ما يتضح في الخطوط الوطنية التي ضمّنها الكاتب درامته.

الدراما تجري أحداثها على وجه التحديد يوم ١٥ مارس ١٩٥٠ م يوم عيد الاستقلال. واختيار الكاتب لهذا اليوم بالذات، عامل من عوامل السخرية باحتفالات عيد الاستقلال، والمحتل لمّا يزل يقبع في دارنا وعلى أرض وطننا يمارس كل سلطاته البغيضة. فالاستقلال الذي يعنيه الخولي غير موجود حقيقة على خشبة المسرح. وهو يوجه اليه حتى يكون استقلالا حقيقياً وفعلياً، يحمل القيمة بدل اللاقيمة ويطبّق حقاً وليس على معاهدات الورق الأصفر وحده.

ونالت الشخصيات كثيراً من خصائصها عام ١٩٥٠ م. شخصية ثابت أفندي موظف المعاش ما هو الا نموذج صارخ لملايين مِمَّنْ هم على شاكلته وسكونه الذين يمثلون الاستكانة ويتمسكون بالسلبية. وهم - حتى وان لم يظهروا على المسرح - في استكانتهم هذه يضيفون بُعداً جوهرياً لأبعاد الدراما، لأنهم يؤكدون بهذه السلبية التي يجسدها ثابت أفندي مسرحياً، انتصار الثورة على الخنوع والاستسلام، والأحمر على الأبيض، والشباب على الشيوخ، والعامل على موظف المعاش.

ولقد لاحظنا أن الاغراق في الأمانة العلمية يمتد الى الشخصيات الشابة من شخصيات المسرحية. الشاب (عبده) يذكر - بلسان المؤلف - تواريخ دخول الانجليز الى مصر واحتلالهم لها، وتاريخ معاهدة التحالف معهم عام ١٩٣٦ م. وغير ذلك من مظاهر الاصرار على الأمانة العلمية والتاريخية. ولما كان الكاتب رجل قانون فإننا لا نستغرب لهذه التفصيلات في التاريخ والتواريخ. لكننا نوجه الى أن الدراما لا تحتاج الى مثل هذه التفصيلات مهما كانت درجة أمانتها العلمية عالية ودقيقة.

فضلاً عن أن ثورية (عبده) مع علمنا بانتمائه الى احدى الجمعيات الوطنية السرية التي كانت تملأ البلاد إبان تلك الفترة، فإنها لم تكن على المستوى الوطني أو الثوري الذي وضعه الخولي في درامته. أي أنها كانت ثورية لفظية كلامية، ينقصها التنفيذ ويُعوزها التطبيق الفعلي أو الحدثي. ويعوقها اغراق عبده نفسه في حب الشابة (نبيلة) بنت الجيران. وهو حب أشبه بعلاقات المراهقين من طلبة المدارس الثانوية. وليته كان حباً تربط بينه الأفكار الوطنية المشتركة، أو القيم التي تدعو الى التغيير أو التبديل.. الموضوع الأساسي للدراما.

لذلك بدا إعلان الحب - بالصورة التي ظهر عليها في الدراما - اعلاناً تقدمياً أكثر من اللازم، وغريباً في نفس الوقت على طبيعة وعلاقات البيئة المصرية. إن الاعلان عن الحب ما هو الا وردة حمراء جديدة يضعها الخولي على جبين المحب وجباه كل المحبين. وما معناه في الدراما لطمة قاسية على وجه المجتمع التقليدي العجوز الهرِم. في محاولة منه لابراز احترام المشاعر الانسانية في حدود التقاليد. لكن هذه الفكرة التقدمية لم تكن بمستطيعة ان تفهم، أو أن تجد لصوتها ولرنينها، لأنها ولدت غريبة. أو لأنها أعلنت بين أناس لا يعرفون الكثير عن أفكار الحب بحكم آثار الواقع الاجتماعي والتغلغل الديني. وهو مالم للناس، رغم ما يحمله من صرخات التقدم.

والتغيير الذي ينثر بذور أفكاره المؤلف يتخذ له في المسرحية أشكالاً عدة. فهو الى جانب الشكل الوطني الذي يستعيره ليؤكد فكرته، نراه يستعمل الشكل الاجتماعي أيضاً في الهجوم على البيروقراطية والمكتبية التي تقبع داخل أجهزة الحكم، وفي مكان العدل (المحكمة)، التي تعاقب متهماً من أبناء الشعب في اطار كاريكاتيري يغرق في عناصر الكاريكاتيرية على ذنب لم يقترفه، يُفرّخ له ذنوباً مركبة وهمية من صنع الخيال.

والتغيير هنا يصبح ضرورياً ولازماً وعاجلاً. لأنه يصدر عن القاضي أعدل العادلين على الأرض، أو هكذا يجب أن يكون. خاصة وهو يتعرض لواحدٍ من الناس البسطاء.. أحد أفراد الشعب.

ان التغيير الذي يدعو اليه الخولي يتخذه سلاحاً بتّاراً يقف به الى جانب الطبقات الشعبية وفي صفّها على طول الخط . كما يتخذه من زاوية ثانية صلاحاً للاستهزاء والسخرية من الطبقة الثرية . وشخصية (العريس) العجوز الطاعن في السن الأطرش فاقد السمع كليته الذي أحضرته الخاطبة (سنيه) ليخطب (نبيلة) بدلاً من الشاب (عبده) ما هو الا صورة ساخرة من طبقة الأثرياء التي تُصدّر المال في كل معاملاتها ، حتى لو كانت عاطفية .

ويبقى المؤلف معلناً عن موقفه الذي يناصر فيه هذه الطبقات الشعبية والأجيال الجديدة فكراً وحدثاً . وهو لذلك يُغلّب الحب الشاب على حب المصالح المادية . فيتزوّج بطلي الدراما (عبده ونبيلة) سراً ، في ثورية فكرية غير معهودة في المجتمع . لكن الخولي يقبلها ويهديها الى الجماهير . بل انه ليجعل بطلاه يتصرفان على أساس من القوة ، وبوحي من ثورية الجديد الذي يرغم كل قديم تقليدي على الانزواء والانهزام والقهقرا . وهو نفس ما يفعله مع الجيل القديم . فيهزم في نهاية الدراما (الاستاذ منجد) بمنطقة الأبيض الذي يقوده الى التهلكة . وما كل هذه النتائج الا ايحاءات من الكاتب الدرامي بموقفه ووجهة نظره . وهي توحي عن اصرار لا بديل عنه نحو حركة التغيير . بعد فترة التأمل التي أطلقها في منتصف المسرحية بين الشخصيات تاركاً لها حبل التفكير والاختيار لطريقي الاصلاح الأبيض ، أو الثورة الحمراء .

غير أننا نرى أن معادلته تبقى ناقصة العرض الدرامي ، لأنها معادلة لا تمس العمل كقيمة في المجتمع الاشتراكي الذي يتصدى له ـ وفي شجاعة . ولأن درامته لم تناقش في قليل أو كثير فكرة العمل . على الرغم من الاحساس بالايحاء لها في معادلته . ونعتبر المعادلة ناقصة ، لأن الدراما لم تعمل على تجسيد هـذا الايحاد الذي لم تتعمـق جـذوره ليصعـد الى السطـح في صـورة الترجمة الدرامية .

•

* **دراما البيت القديم**

في ظـل اهتمام بترجمات مسرح (اللادرامـا Anti-Drama) التي أثــارت الحركة المسرحية عامي ٦٢، ١٩٦٣ م بمسرحيتها (لعبة النهاية - صمويل بيكيت(*)، الكراسي - يوجين يونيسكو(**) اللتين عُرضتا في مسرح الجيب في الموسم المسرحي ٦٢/١٩٦٣ م.

وبعد صدور القرارات الاشتراكية من قبلها عام ١٩٦١، تحصل دراما (البيت القديم - محمود دياب) على الجائزة الأولى لمجمع اللغة العربية عن عام ١٩٦٣ م[٩٨].

الدراما تعرض أسرة بسيطة، عائلها أب بلغ سن المعاش بعد خدمة طويلة كموزع للبريد. وتكشف التطلع الطبقي لابنه الأكبر المهندس (أحمد)، الذي ينتقل بالأسرة كلها بعد تخرجه من البيت القديم الذي يجمع في أصالته وعلاقاته وعبقه كل عزيز، الى بيت جديد فيه المظهر خاوياً والذكريات مفقودة لأنها لم تقم بعد. لا لشيء، إلا لكي لا ترفضه أسرة ابنة أحد الباشاوات التي تقدم لخطبتها. ويتعمد الكاتب أن يجعل الابن الأوسط في الأسرة (مصطفى) عاملاً في إحدى المطابع، والابن الأصغر (رفعت) طالباً في كلية الحقوق. والى جانب أولاد ساعي البريد السابق، نجد (ليلى) أصغر الجميع لا تزال تستعد لاجتياز شهادة المرحلة الثانوية في دراستها.

وانتقال الأسرة من الحي القديم الى الحي الجديد يقضي على الذكريات، ويطيح بتقاليد ورثتها الأسرة عبر سنين طويلة، ثم أورثتها أولادها أبطال المسرحية.

الأخ الأكبر أحمد المتعلم، المتطلع الى طبقة الألقاب التي زالت، لكنها

(*) Samufl Beckett: Fin de Partie, 1957.

(**) Eugène Ionesco: Les Chaises, 1952.

كانت لا تزال تعيش على ماضيها. وسلوكه هذا هو ضرب من الميل او الانحياز الطبقي والتطلع الواهي، وهو ما لا يستقيم مع الفكر الاشتراكي الذي تبثه الدراما ويدعو اليه الأخ العامل مصطفى. ذلك لأن طبيعة المرحلة المصرية عام ١٩٦٢ م كانت تدعو المجتمع المصري الى التطور الاشتراكي، لكن في ظل المحافظة على الأصالة وعراقة التقاليد. وهو ما كان يحاول فيه أيضاً المسرح المصري بدرامات تتسم بالطابع الواقعي الاشتراكي.

مؤلف الدراما محمود دياب يبحث هو الآخر عن التغيير، شأن زميليه ومعاصريْه نعمان عاشور ولطفي الخولي. لكنه يقف موقفاً جيداً حين يرفض التعاطف مع التغيير السطحي الذي يأخذ به ويدعو اليه الابن الأكبر. وهو التغيير المتمثل في الانتقال بالأسرة المتوسطة من حي شعبي الى حي راقٍ، ومن حائط هادىء لا يُعكر صفو مساحته شيء الى حائط آخر تزينه لوحة تشكيلية تجريدية.

على هذا نعتبر التغيير الذي يطالب به الكاتب تغييراً يصيب اللب ويُركز على الجوهر ولا يصيب السطح فقط. تغيير ينفذ بأصالته وفكرته وقوته الى الموضوع ولا تقف جهوده عند الشكل فقط أو عند المظاهر الخارجية ليس إلا. والكاتب لا يكتفي بأن تعرض درامته إدانة مجتمعها، بل أنه يضمنها كثيراً ليحاول أن يجعلها تقترح الحلول الأكثر وعياً والأعظم قدرة على مواجهة الضغوط التي تقع على بعض الشخصيات أو تصيبها بداء العظمة الفارغة. تماماً كما في حالة الأخ الاكبر الذي صار أسير فكرة التطلع الطبقي، رغم بداية اندثار هذه الطبقة التي كان يسعى هو للّحاق بأذيالها وعارها. ان الدراما قد قالت لنا مرة ثانية ـ لكن عن طريق العرض المسرحي هذه المرة ـ أن المسرح يجب أن يرتبط بقضايا عصره حتى يكون ما يقدمه صورة صادقة كالمرآة تماماً.

« إن المسرح الذي يعكس حياة الانسان المصري في لحظة زمنية، يعكس حياة العصر في نفس اللحظة بكل ما فيها من تعقيدات. يكفي أن يبحث

المسرح عن وضع الانسان المعاصر بين معاصريه من البشر حتى يرتبط هذا المسرح بالعصر وقضاياه »[٩٩].

ودراما محمود دياب (البيت القديم) عكست صورة لما كان عليه مجتمعنا الذي بدأ يتحول الى الاشتراكية عام ١٩٦١ م، ويجابه تغييرات أساسية في نظامه وفي معيشته وفي معاملاته وفي علاقاته، بحكم وطبيعة الفترة التي كان يجتازها. والدراما بفكرتها عن البيت القديم والبيت الجديد، تُلح على أن هذا التغيير الضروري لاقامة الحياة الجديدة للمجتمع المصري يجب أن يكون تغييراً ينفذ الى جذور هذه الحياة ولا يمس سطوحها فقط. اذ لا يكفي أن يمس سطح الحياة ليحوّله الى ألوان ملطخة ومساحيق خادعة كاذبة. وهو تحقيقٌ جيد هدفه تغليب جوهر الأشياء على مظهرها، حتى تنتصر في نهاية الطريق الواقعية الاشتراكية بصدقها المتمثل في شخصية العامل مصطفى على الواقعية الخيالية الرومانسية (اللذيذة) التي يقيمها لنفسه خداعاً الأخ الأكبر أحمد. وكان هذا هو محور الصراع. صراع الطبقة العاملة في الحياة ومن أجلها، ضد الطبقة الزائلة وتُرّهاتها.

« ..... على حين أن ماركس Marx يرى في صراع الطبقة العاملة من أجل السلطة وانتصارها بداية لعهد جديد في تاريخ العالم »[١٠٠].

وصراعات الطبقة العاملة ينشر بذورها في الدراما ويقيم لها الدعاية ويدافع عن مصالحها العامل مصطفى، الذي يحمل قضايا المجتمع العمالي الذي كان قد بدأ يتنفس الصعداء بعد ١٩٦١ م بعد أن ضُرب المرات تلو المرات أثناء المظاهرات الوطنية قبل الثورة.

ومع ايماننا الشديد بفكرة صعود المشاكل العمالية الى نقطة الصراع، لأنها تُقوّي من استمرار تيار الدراما الاشتراكية، أو الدرامات التي تحمل بذوراً للاشتراكية، الا أننا نجد أن عرض قضايا المجتمع العمالي في الدراما جاء بصورة مباشرة، لم تسمح له لأن يوصّل أو يدعو الى أهدافه وأغراضه للجماهير. بل الواضح أن الدراما قد عكست الآية. فقد ركّزت على التطلع

الطبقي عند أحمد كمشكلة، بينما كنت أحب وأتمنى أن يكون عرض المشاكل العمالية هو مناط القول وجوهر الحدث في العرض المسرحي.

ومع ذلك، فإن موقف الاصرار عند العامل الشاب لم يتغير. لم يحضر الى حفل زفاف أخيه الأكبر من ابنة الباشا. ولم تقف دعوته طوال الدراما للعودة الى البيت القديم.. بيته الأصالة. وبقيت الشخصية تحمل إصرارها الشجاع على موقفها بما فضح البلبلة واضطراب شخصية الأخ المتطلع الى طبقة أعلى. ورغم اختفاء شخصية العامل طوال الفصل الثاني ثم عودته في الفصل الثالث، فإننا نحس به حتى في غير وجوده على المسرح، لأنه ترك قيماً جيدة تُجسّد وتُلخص دوره في حركة المجتمع عامة، وليس في الدراما بوجه خاص. ولم تكن هذه القيم الغالية الا طريقاً الى التفاؤل بالحب وبالحق وبالترف وبالأصالة.

وتعرض الدراما هذا التجسيد في الأفكار الثورية التي تُجريها على لسان العامل. وكلها تستند الى شرعية التغيير والى مساواة الطبقة العمالية بغيرها من الطبقات وذلك بضرورة رفع مستواها، حتى تعوّض ما فاتها من تقدم وحضارة ورقي. وتظل الدماء النقية الذكية تجري في أوصال شخصية العامل فتقترب كثيراً - وفي حرارة - من التعاطف عند الجماهير. باعتبار صدق الشخصية التي لا تتراجع ولا تُهادن فتظل أمام الناس على طرف نقيض مع أحمد المتأرجح المتذبذب.

ان انتصار شخصية أحمد في نهاية الدراما على نفسه، وعودته الى البيت القديم وهجرة زوجته الأرستقراطية ثم التخلص منها لا يعني بالنسبة لنا نهاية سعيدة للمسرحية أو توبة نصوح لأحمد، بقدر ما تشير الى سقوط البطل الدرامي المتطلع الى الطبقة العليا. هذا في الوقت الذي كان يحمي فيه الكاتب بطله الثاني (العامل) من السقوط. فقد ينهزم احياناً في جولة من جولات الحياة، لكنه لا يجب أن يسقط أو يكون ضحية لأحد.

«لهذه الحرب يمكن أن يكون لها جرحى، لكنهم ليسوا ضحايا. فقد يتعرض البطل خلال الحرب الدعائية لأن يخطيء، لكنه لا يسقط»(١٠١).

وفلسفة عدم سقوطه، أنه يجب أن تبقى فكرته ودعوته، وأن تستمر الحياة فيها لتقود الى التغيير. وفي هذا سقوط للأفكار القديمة التي حارب من أجلها العامل، أو أنجز جزءاً من التبشير بسقوطها في أسوأ الحالات.

●

الفصل الثالث، ان جاز لي ان أسميه (فصل العمال) يتعرض للافكار الكبيرة واقتراحات التغيير التي تضعها الدراما كأمانة غالية في عُنق العمال. العمال وحدهم لاحداث هذا التغيير لصالح طبقتهم العريضة في مجتمع مصر. وكان لا بد لذلك ان تتغير نظرة المجتمع اليهم، وان يبدأ المجتمع في احترام قوتهم، وان يحافظ على هذه القوة المستردة التي سلبتها عصور مضت.

وحُلم العامل مصطفى بأنه يخطب في المجلس النيابي (مجلس الشعب) يطالب بالغاء الحواجز الطبقية في المجتمع المصري، والتي تتجلى في اقامة مدن خاصة لسُكنى المهندسين واخرى للاطباء وثالثة للضباط ورابعة وخامسة وسادسة لفئات اخرى، هذا الحلم، ما هو الا افكار المؤلف الجيدة نحو التغيير، وفي سبيل ازالة الحاجز الاجتماعي بين الطبقة المتوسطة وطبقة العمال. ذلك لأنه يرى امثال هذه الحواجز تفتيت للجماهير وللشعب المصري كله في آن واحد. وهو يعني بطبيعة الحال الاسوار الشاهقة التي تحجب النور عن الطبقات العاملة وغير العاملة. فلا ترى بعضها البعض، ولا تُحس بوجود بعضها البعض. لأن النظام الاجتماعي الطبقي اذا استفحل وتضخم كالورم الخبيث، فانه يفقد بالدرجة الاولى مجموع الشعب، القوة الاولى والدعامة الاساسية في اي مجتمع اشتراكي.

الدراما ضمن وسائل التغيير تقترح شيئاً رائعاً. هي تشير الى بذور الثورة البروليتارية افكاراً. وهو ما لم نعثر عليه في درامات سابقة. ان الكاتب لا يكتفي بأن يحتل موضوعه الرئيسي الفصل الثالث باكمله، لكنه ينحو الى ان يُحملّه كل افكاره نحو الدكتاتورية البروليتارية.. الحق الطبيعي والمشروع للعمال في المجتمع الاشتراكي. لكنه لا يستطيع ان يعلن ذلك بصوت عال جهور، لأن الرقيب يقف له ولغيره بالمرصاد، رغم عظمة الفترة الزمنية

وانحيازها للخط الاشتراكي . وقد حدث بالفعل ما توقعه الكاتب . فلم توافق الرقابة على اجزاء معينة من الحوار . اضطر في سبيل عرض المسرحية على الجمهور أن يحذفها ، وان يتنازل عنها مرغماً رغم ما كان بها من افكار وُضعت خصيصاً لخدمة الدراما الاشتراكية .

لنلخص بعض الفقرات التي حذفتها الرقابة على المسرح ، لكنها لحسن الحظ ظهرت كاملة في الكتاب المطبوع عن المسرحية .

الحذف الاول . .

« مصطفى : الحقيقة يا أحمد انني فوجئت بحب هؤلاء الزملاء . لا . المسألة ليست مسألة حب . بل ان هناك شيئاً آخر في اعماقهم . انهم لم ينتخبوني في النقابة ولم يحملوني على اكتافهم لمجرد الحب . انهم يريدون شيئاً ما يعتقدون اني سأحققه . شيئاً يجب ان ابحث عنه . ماذا يمكن ان يكون يا رفعت ؟

رفعت :رفع الاجور ، وتخفيض ساعات العمل .

مصطفى : لا . لا اعتقد ان هذا هو السبب . فأنا نفسي لا افكر في هذا وانا واحد منهم . . (ينهض واقفاً ويسير في خطوات مضطربة ويدور في المكان . تجلس ليلى ويذهب الثلاثة في متابعته بأعينهم) . عندما حملني هؤلاء الناس وراحوا يهتفون لي خطرت لي فكرة مفاجئة . قلت (يقف متأملاً) ان هؤلاء الزملاء يهدفون الى شيء ما كامن في نفوسهم لا يستطيعون التعبير عنه لأنهم لم يتعلموا . ثم خطر لي انهم يريدون شيئاً ابعد من مصالحنا النقابية . يريدون احداث تغيير في شيءما. شيء هام وجوهري » .

الحذف الثاني . .

« مصطفى : بعد ان ظهرت نتيجة الانتخابات تقدّم لي زميل وقال لي . اريد ان تتقدم بمشروع للنقابة لبناء مدينة لعمال المطابع كمدينة المهندسين ومدينة الاطباء ومدينة الصحفيين . . . الى آخره . ثم قال اننا لسنا أقل منهم .

فقلت له وكنت كأني أخطب في مجلس الامة، أفضل ان يكون المشروع بالغاء مدينة المهندسين ومدينة الاطباء وكل المدن الخاصة الاخرى. فانه لا يمكن ان يتفتت الناس بهذا الشكل».

فماذا يعني ذلك؟

انه يعني ان الرقيب يحجب افكار الدراما الاشتراكية التي تُبصّر بقوة المجموع ممثلة في العمال، في عصر ندعو فيه الى الاشتراكية. وهو موقف يوازي ويعادل طلاء البيت من الخارج، او الانتقال مثل بطل الدراما المهندس من بيت قديم الى بيت جديد وفقط، لابراز السطح دون الغور في الاعماق.

ثم بمعنى آخر، انه يدعو الى اعتبار القوانين الاشتراكية ـ رغم احتياجات المجتمع الملحة لها ـ يُفطاً ولافتات ترفع وتحمل شعارات جوفاء لا تأخذ مجالا الى خير التنفيذ. على اعتبار ان العبرة في تنفيذ هذه القرارات بالجوهر وليس بالمظهر.

وينتقد الكاتب ان نُعلن في قوانين تُصدرها الدولة اشتراكيتنا، وفي تحديد صريح لا لبس فيه للمنهجين السياسي والاجتماعي، ثم نمنع التطبيق العملي لهذه القوانين ونصوصها من باب آخر. هذه التطبيقات التي كانت تمس في كثير وهام مناهجنا التعليمية والثقافية في البلاد. على فرض ان الادب والدراما يخدمان القطاعات الجماعية الكبيرة، عندما يقدمان شرائح من الحياة الاجتماعية على اعظم مستوى من الصدق ومن الامانة.

فاذا ما أعاق رقيب او غيره توصيل هذه الاعمال الى الجماهير، فان ذلك كان يعني عدم وصول الخدمة الثقافية الى الجموع، وفق الطريقة الصادقة التي يراها الكاتب المسرحي.

«ان موقف الشعب وموقف المجموعات العمالية العريشة ومصالحها تتوقف على إبراز الأدب حقيقة حياتها من صدق واخلاص لخدمة الشعب والمجموعات العمالية العريضة لها[١٠٢]**.**

كان هذا هو موقف الرقابة من الدراما. فماذا كان موقف النقد؟ اجمعت

الآراء النقدية في تلك الفترة (١٩٦٤ م زمن عرض المسرحية) على ان الدراما من النوع الاجتماعي. بينما حللتها آراء قليلة اخرى بأنها تدخل تحت نوع درامات البرجوازيين الصغار (درامات المواطنين).

ولن نتعرض تفصيلا لهذه الآراء او تلك. لأن ما يهمنا اثباته، هو ان الآراء النقدية جميعها قد قامت بعملية (تتويه وتمويه) لقضية الدراما الحقيقية، عندما الصقتها بافكار الدرامات الاجتماعية او درامات المواطنين، في استناد الى ان قضية تغيير البيت ما هي الا قضية أسرية بحتة. وهو في رأينا ما يصيب الدراما بالانكماش.

لم تكن قد مضت على اعلان القرارات الاشتراكية الا سنتان. لكن بصيرة الكاتب محمود دياب استطاعت ان تلتقط الفكرة، وان تقيم موازنة بينها وبين الواقع الاجتماعي عام ١٩٦٢ م زمن كتابة المسرحية. ثم استطاعت ان تتبيّن بعد ذلك فروق التطبيق الاشتراكي. وان تكتب دراما شجاعة تتعرض للتناقض الذي كان واضحاً في خطوات التطبيق للاشتراكية.

وتبقى لنا بعد ذلك، غرابة الموقف النقدي الذي ساق الدراما الى تفسيرات غريبة، أبعدتها عن منطوق مؤلفها، في حرص من النقد آنذاك على عدم مهاجمة القرارات الاشتراكية او انجازاتها. الامر الذي جرُءَ محمود دياب على فعله. وهو ما يؤيده رأينا اليوم بعد مرور سنوات طويلة على صدور هذه القرارات. وبعد ان اخرجت التطبيقات كثيراً من الاخطاء والعيوب، التي لا بد ان تظهر وتعلو الى السطح مع كل نظام اجتماعي او سياسي او ثقافي. وبلا اية مجاملة يمكن لها ان تصيب الحقيقة العلمية في كثير.

ان كل ما وصل اليه النقد الفني في (البيت القديم) انه تغاضى (للأسف) عن صالح الطبقة العاملة الذي كان هدف الدراما الاول والاخير. تغاضى النقد عنها في سفور وجرأة غير محمودة. فانفصل في الوقت نفسه عن اهم وظائفه، وهو خدمة الشعب وتوجيهه الى الطريق الامثل. باعتباره الاغلبية في مجتمع الاشتراكية. وليس بين يدينا ما يدين الحركة النقدية عام ١٩٦٤ م في

موقفها، لكن.. قد يكون انشغال المسرح المصري آنذاك بأدب (اللادراما ANTI-DRAMA) وظهور محاولة الكاتب (توفيق الحكيم) بايجاد نموذج مصري له في درامته (يا طالع الشجرة)، ثم ظروف الحركة الاجتماعية، والى جانبها الحركة السياسية التي كانت تعتقل الكثيرين من اصحاب الافكار المختلفة. قد يكون كل ذلك قد أثّر بطريقة أو بأخرى على موقف الحركة النقدية آنذاك. لأن موقف البطولة العمالية في شخصية العامل مصطفى كان واضحاً وضوح النهار. وكانت افكاره في المسرحية والتي تحمل معاداته وعداءَه للطبقات العالية تملأ الدراما وحوارها ومشاهدها. فلم يكن يكتفي بالدعاية لوجهة نظره العمالية لطبقته فقط. لكنه كان يسعى أيضاً إلى تفجير الثورة ضد طبقات اخرى كذلك.وهو ما كان يقيم حالة رفع مستمر في الدراما، وهو ما جعلنا نُصنفها ـ بحكم مضامينها ـ في قائمة الدرامات الاشتراكية التي تجعل البطل الاشتراكي يتعدى مطالب ومطامح طبقته، ليصل وليمس القضايا الاخرى المجاورة التي تُعطل تقدمه من يوم لآخر.

«ان انسان المجتمع الاشتراكي لا يتوقف عند عالمه الاجتماعي الخاص، ولكنه يطالب بتقدمية عاصفة على الدوام، مُصعّداً مشاكل التطور من يوم الى آخر. هذه المشاكل التي تتطلب الحل، والتي يقدر هو على حلها»(١٠٣).

★ دراما وابور الطحين

كتب نعمان عاشور دراما (وابور الطحين) وهي ملهاة ريفية ساخرة مرتين. المرة الأولى على شكل اوبريتا(OPERETTA) عام ١٩٦٢ م. وعندما قدمها لمؤسسة المسرح والموسيقى (الهيئة المسؤولة عن المسرح الحكومي) طلب الدكتور (محمد مندور) احد اعضاء لجنة قراءة المسرحيات تحويلها الى الشكل الدرامي واغفال الشكل الغنائي فيها. فأعاد الكاتب كتابتها للمرة الثانية ما بين عامي ٦٣، ١٩٦٤ م، وقدمها مسرح الحكيم في موسمه المسرحي ١٩٦٦/٦٥ م على مسرح (محمد فريد) بالقاهرة.

تعددت الآراء في امر هذا التحويل للدراما من الشكل الغنائي الى الشكل

الدرامي البحت. وقد كان الضعف الدرامي الذي اتسمت به المسرحية من الاسباب الرئيسية التي جعلت آراء النقد تصف الدراما بـالسـذاجـة احيـانـاً وبالسطحية احياناً اخرى. ثم تتهم المؤلف بأنه وسط مرحلة التحويل لم يُراع الفروق الواضحة بين كتابة الأوبريت وكتابة الدراما.

غير ان اهم ما يعنينا مناقشته هنا، هو ان المضمون لم يتغير في كل من الشكلين، فالدراما تبحث في اهمية وحتمية الملكية الجماعية لوسائل الانتاج. وهي نغمة جديدة اصبحت ترى بين الناس عقب صدور القرارات الاشتراكية والميثاق لاثبات حق الشعب وأحقيته في ملكية مصانعه وأرباحها، في تحالف لقوى الشعب العاملة. وهي كلها افكار لم يكن لها وجود او معنىً او صوت في مصر قبل عمليات التـأميم الكبرى التي بـدأت بتـأميم قنـاة السـويس عـام ١٩٥٦ م. واصبحت اكثر تحديداً وتضييقاً على القوى المستغلة بعد عام ١٩٦١ م، وبعد التقدم الصناعي الذي زحف على مصر والحياة المصرية بالخير، والذي كان مظهره وواقعه افتتاح اعداد هائلة من المصانع المصرية، الى جانب الاستمرار في تأميم المصانع الكبيرة والمتوسطة، والتي كانت جميعها وبلا استثناء تعمل لحساب رأس المال الاجنبي وتحت سيطرته.

ويتضح ان نعمان عاشور عندما بدأ في كتابة (وابور الطحين) في شكل الاوبريت، او حينما اعاد كتابتها للمرة الثانية في شكل الدراما كان يستلهم عمله من فقرة الميثاق التي تذكر..

«... ولا بد ان ينفسح المجال بعد ذلك ديمقراطياً للتفاعل الديمقراطي بين قوى الشعب العاملة، وهي الفلاحون والعمال والجنود والمثقفون والرأسمالية الوطنية، ان تحالف هذه القوى الممثّلة للشعب العامل هـو البـديـل الشرعـي لتحالف الاقطاع مع رأس المال المستغل. وهو القادر على احلال الديمقراطية السليمة محل ديمقراطية الرجعية»(١٠٤).

حقيقة ان الثورة قد حددت الملكية الزراعية بقـانـون. وأممّت المصـانـع بقانون آخر. لكن ملكية وسائل الانتاج الصغيرة كانت لا تزال في حاجة الى

قوانين اخرى مماثلة، كعلامة على استمرار الخط الاشتراكي السياسي والاجتماعي الذي بدأته الثورة الاشتراكية عام ١٩٦١ م في مصر.

قضية (وابور الطحين) تجري أحداثها في كفرٍ من كفور الشمال في الدلتا. كل شيء يوحي بالمسحة الريفية. المكان حيث ساحة وابور الطحين في الفصل الاول. وساحة مولد (سيدي عواد) في الفصل الثاني. ثم جُرن الغلال الرئيسي في الكفر في الفصل الثالث.

الشخصيات فلاّحية. والشعب المسكين بعد طول حرمان يحاول السيطرة على وابور الطحين في ناحية، والاعيان من ناحية اخرى يعرقلون جهوده ويستغلون الوابور ـ كوسيلة من وسائل الانتاج ـ استغلالا مادياً وخُلقياً كريهاً يهدد الكرامة الى أبعد الحدود.

والصراع الوحيد الموجود داخل الدراما يجري ما بين الطبقتين.. طبقة المستغلين وطبقة المستغلِين. لكنه صراع غير متكافىء، بسبب القوة التي عليها طبقة المستغلين اعيان القرية والكفر، والضعف الذي عليه طبقة الفلاحين، الذين يتعرضون لأبشع انواع الاستغلال.

ونفاد نعمان عاشور الى عرض مشكلة كهذه، انما يؤكد انه بدأ ـ في مسرحه ـ يتغلغل في واقع القضايا الاشتراكية التي اصبحت جزءًا لا يتجزأ من مصير الشعب. لأنه ينزل الى الطبقة المالكة الثانية، التي ملكت بعض الفدادين والمساحة الارضية الصغيرة وبعض الآلات، لكنها كانت تحاول ـ وفي ظل القوانين الاشتراكية ـ ان تفرض اقطاعاً آخر من نوع جديد، كان وليد الاقطاع الاول الذي الغته الثورة وقضت عليه. وكان هذا القطاع الآخر الجديد لا يزال باسطاً نفوذه على الفلاحين. ولعل تعبير الميثاق (احلال الديمقراطية السليمة محل الديمقراطية الرجعية) كان يعني حق ونصيب هذه الطبقات الشعبية الكادحة في السلطة وفي صياغة المؤسسات السياسية للحكم، وصولاً الى حتمية التطبيق الاشتراكي.

« بالنسبة للواقعية الاشتراكية فليست الحقائق فقط هـي المهمـة. ولكـن العلاقات الاجتماعية ايضاً. بل انها هي الأهم، أهم من الحقائق التي تكون وحيدة معزولة »(١٠٥).

وعلى هذا، فان نعمان عاشور يحقق في (وابور الطحين) شكلاً من اشكال درامات الواقعيـة الاشتراكيـة، ونموذجـاً مجدداً، بهذه العلاقـات التي تحكـم شخصياته. والتي تُعرّي علاقة الفلاحين بمالكي وابور الطحين.. (العمدة)، (سليم بك)، (الحاج خضيري). ويظهر ذلك واضحاً في موقف العمدة الذي يقدم التنازلات، وفي ضعفه، وفي أنانيته حين يحكم بلا غَفَرْ.

« الا الغُفرا لما تزرجن، دي السلطة يا خويا سليم. الغُفراهُمّا القوة » - ص ٢٤ من المسرحية.

فاذا كان الكاتب يرى في العمدة صورة لأمير المؤمنين او لفرعون او اي صورة تمثل السلطة، فان هذا الموقـف المتـذبـذب للعمـدة يـوصّـل بنـا الى الاحساس ببداية قوة عصر الفلاحين وتركّهم من اجل لقمة عيشهم. وهو ما نسميه بالوعي والادراك عند الطبقة الكادحة في الريف.

حوادث الدراما تعمل على تحصين هذه الطبقة المستغلّة وتصل بها في نهاية الاحداث الى درجة وعي، تجعل من العسير على الاقطاع الصغير او الرأسمالية المصغرة التغرير بهذه الطبقة مستقبلا. وهو ما يغيّر كفـة الميـزان، لصـالـح التعادل الانساني والعلاقة المشروعة بين الناس هذه المرة.

يحاول نعمان عاشور ان يفضح علاقة الاعيان من خلال شخصية (بهلول) عبيط القرية. لأن تصعيد مثل هذه النماذج على المسرح، يقدم صورة غير انسانية للسيد والمسود.. للعبد والمعبود. وهي علاقة تنطوي على ظلم الانسان لمن هو أقل منه واضعف. وكأننا في عالم الوحوش والغابات. ولعلّ هذه العلاقة هي التي اودت بهذا البهلول الأبله الى مصيره اللاطبيعي. ان دوره في المسرحية يضع النقاط على الحروف لطريقة استغلال الكبار الاقوياء للصغار

الضعفاء . ويقرر ـ في رأي ـ المصير مقدماً لكل من تُسوّل له نفسه التعاون مع الطبقة المستغِلة . وعلى هذا ، فعندما يُحمّل نعمان عاشور شخصية بهلول معانٍ كبيرة عن سحر السلطة في بداية الفصل الثالث على اعتبار انه ابن البيئة ، فان محاولات (بهلول) في ايصال هذه المعاني تكون قاصرة ، وتظل احلامه ضئيلة ، خاصة عندما تُكتب بمثل هذا الضعف الذي جاء به الحوار . بعد أن رمت الشخصية بنفسها في مشهد السلطة بين احضان الكوميديا . . والكوميديا وحدها . وهو ما يتعارض مع هدف تحصيل أعظم قدر من الضغط النفسي ، للانتصار على السلطة وعلى الاعيان ، بغية تشغيل وابور الطحين الذي عطلته الرجعية في الكفر .

•

البطل الدارمي (جودة) هو عامل التشغيل للوابور . العامل الصناعي النادر وسط ظروف التعامل في الريف المصري . فعمال الزراعة هم الاغلبية هناك . ومع قلة العمال الصناعيين ، فان (جودة) يستطيع ان يُغيّر من نفسه وسط الظروف الاقطاعية التي تسيطر على الكَفْر . وأن يخلق عالماً خاصاً لنفسه يتناسب مع التحوّل الطبيعي الذي يتوق اليه والى توصيله لمجموع الكفر .

ان تغيير الشخصية والدعوة اليها هو تغيير لصورة الانسان . وليس المهم كتابات درامات تلعب الآلة فيها دوراً هاماً ، بقدر ما هو من الاهمية بمكان للدراما بأن توضح كيف يتغير احساس العامل الصناعي او الفلاح ، نتيجة تغيّر الظروف المحيطة به . وبأن تلقي المسرحية الضوء على التطورات وطريقة استقبال الفلاحين والعمال للعلاقات الجديدة التي تنشأ .

ولقد كان من الضروري ان تعكس القرارات الاشتراكية على بطل الدراما جودة وعلى غيره كذلك من العمال الصناعيين . وكان من الطبيعي ـ بعد ذلك ـ ان يتغير موقفه . فلا يصبح الفأر الاسود الذي يلحس زيت العدة ـ على حد تعبير الاعيان له ـ هذا التعبير الذي اطلقوه عليه ، والذي يكشف عن مدى العلاقة بين الاقطاعي الصغير والعامل الصغير ايضاً .

هذا التغيير يراه نعمان عاشور في الوعي الذي يسلح به بطله الدرامي، وفي السلوك الانساني الخيّر الذي يؤكد اشتراكية المجتمعات. وهو ما جعل جودة يختفي طوال أحداث الفصل الثاني ـ ليس هرباً كما ظن البعض من النظّارة ـ ولكن حتى يُسلّح نفسه، ويُشغل عقله، ويُمعن تفكيره في قضية الكفر واعداد المستندات التي تُثبت ملكية جميع الفلاحين والتي تمثل وترمز الى أحقيتهم في الملكية، وتفضح تصرفات الاعيان. وتكشف عن الصورة اللاانسانية الكريهة للسلطة والاستغلال. وجودة بهذا الهروب المؤقت، او بهذا الوعي العقلي الذي حمّله المؤلف اياه يعطي صورة واضحة لنموذج البطل الدرامي الاشتراكي الصحيح. البطل الذي يحاول من خلال الدراما ان يتعاطف وفق تصرفاته مع الجماهير، وهو يسير محققاً المطالب الشرعية لمجتمعه الريفي العريض. هذا المجتمع الصغير في الكفر، والذي ظل طوال احداث الدراما محروماً مظلوماً كسيراً صامداً، حتى يُقدر الله له ان ينتصر في النهاية، وان يغيّر حقاً من وضع الكفر، ومن موقف الفلاحين، وان يضع حداً لاستغلال الاعيان، وان يضمن اشتراكية الآلة.. وابور الطحين.

لقد كانت تصرفات الجماعة الريفية في الكفر هي الطريق الاوحد لوقف تيار الاستغلال، والوقوف في وجه طبقة بربرية لا تفهم ولا تتفاهم. واصبحت هذه الجماعة الريفية هي القادرة ـ بحكم دورها بعد الثورة ـ على فرض طلباتها المشروعة في العيش الكريم، وفي الاطمئنان، وفي رفض ومواجهة الاستغلال، وفي التحدث باسم الجماهير الفلاحية العريضة، المجموع الاكبر لشعب مصر.

ان دراما (وابور الطحين) قد حملت بذلك مضموناً اشتراكياً واضحاً، على الرغم من التقصير الذي بدا فيها من ناحية التقنية الدرامية. الاحداث لم تكن تسير في تسلسل درامي حتى تتطابق مع الفكرة الرئيسية. وتفسيرات الاخراج المسرحي متهمة هي الاخرى بالتقصير. بعد ان اعترض مؤلف الدراما على بعض هذه التفسيرات خاصة في دوري العمدة وبهلول. وانفصال

او تعارض جوهري في وجهة النظر بين فِكريْ الكاتب والمخرج على النحو الذي أثاره المؤلف نفسه في تعليقاته الصحفية، بما يُفصح عن عدم رضائه عن مفهوم الاخراج المسرحي لمسرحيته.

ومع كل ذلك، فقد عرضت (وابور الطحين) كثيراً من القضايا التي أثارتها وصدرت من اجلها القرارات الاشتراكية. حينما عالجت فكرة الملكية الجماعية وإثارتها لها على مستوى الادب المسرحي. وهو ما يرفع من قيمة الادب ذاته. على اعتبار ان قيمته تعظم وتتسع شمولاً وانتشاراً كلما تعرض لقضايا المجاميع ومسّ مشاكل القطاعات العريضة. وابور الطحين تحمل هذه المسؤولية ـ وفي شجاعة ـ حينما قدمت شخصيات فلاحية جديدة من أقاصي الريف، وقد خلعوا عن ثيابهم ونفوسهم جُبن القديم والحذر من السيد والاستسلام للاقطاع. وهي كلها اشياء وصوراً كانت لا تزال موجودة في بطن ريف مصر، حتى بعد صدور قانون الملكية الزراعية بسنوات.

وظهر الريف بشخصياته، لكنها خرجت هذه المرة على تقليديات الماضي لتعلن في صراحةٍ الثورة والتمرد والمجابهة وترفع الصوت الحق جاهراً خفاقاً. وهي تحركات جديدة سجلها نعمان عاشور لصالح الطبقة الزراعية الكادحة تحت اشعة الشمس المحرقة، حفاظاً على عرقها كدها وجهدها وجدها من ان يضيع. وقفاً للسرقات، ووقفاً للاستنزاف البشري، ووقفاً لكل سمات المجتمع الريفي التي كانت سائدة، في ظل الثورة المصرية بطريقة شرعية وغير شرعية في آن واحد.

•

لكن.. لنفحص الى اي مدىً يقبل هذا النوع من الدرامات استعمال الرمز في ثناياه؟

نعرف انّ لكل رمز دلالة. وهذه الدلالة يضعها الكاتب بمقياس نسبي حتى لا تنفضح دلالة الرمز، فيفقد الهدف من الرمز، او تتوه الدلالة بين الثنايا، فلا نحس بالرمز، ولا نعي ما يقصده الكاتب من ورائه.

لكننا نقول بأن الرمز في درامات تحمل بذور الاشتراكية ليس له مكان

على مساحة هذا النوع من الدرامات، المضمون فيها يظهر بدوره الاساسي وسط مظاهر التفتيح والصراحة والحقيقة من اجل تعرية شيء او التنقيب عن آخر. وهذا المضمون بحكم الواجبات الملقاة على عاتقه لا نجده يتلاءم مع استعمال الرمز او اشكاله.

وليس معنى هذا عدم استعمال الرمز في الدرامات الاشتراكية. فقد يظهر الرمز في بعض الدرامات. لكنه لا يكون موظّفاً توظيفاً يسمح له بالقيام بمهمته الرمزية على الوجه الأكمل.

ونعمان عاشور قد استعمل الرمز في مكانين. الاول في حادثة طرد مسعود بعد الفصل الاول. فاذا بنا نرى الشخصية في الفصل الثاني وقد اشتد عودها. ولم يكن طردها في الفصل السابق الا مناورة قام بها الاعيان للتمويه على الشعب.

والرمز في هذه الحادثة يشير الى قضية تغيير رؤساء مجالس ادارة الشركات والمؤسسات التي تفاقمت آنذاك. والتي كانت تعمل بطريقة (الكراسي الموسيقية).

أما الرمز الثاني: فيظهر في شخصية (العمدة) التي كانت ترمز الى القائد. هذه الشخصية التي كانت تقدم التنازلات ساعة الحاجة اليها. والتي كانت تعمل الف حساب وحساب للغَفر.. عساكر الريف المصري ورمز السلطة.

ونحن لا نجد صدىً درامياً فعالاً في استعمال الرمز. على اعتبار ان الرمز وسط احداث تتم بالصراخ والتمرد والوقوف مجابهة للطبقة المستغِلة يكون عديم الأثر. ومع ذلك فقد كان الرمز الاول اكثر نضوجاً من الثاني. وهو ما جعل بالامكان فهم مدلولاته التي قصدها الكاتب. أما الرمز الثاني فلم توفق دلالاته الى جو درامي مناسب. فظل مبهماً لا يعرف او يتعرف عليه أحد، واصبح ضائعاً بلا وظيفة داخل الدراما حتى نهايتها.

دراما الأرانب

في ١٣ فبراير ١٩٦٤ م يرتفع الستار في مسرح الحكيم عن (الفنتازيا) الاشتراكية (الأرانب)[١٠٦] لتتم الثلاثية عند لطفي الخولي، بعد أن قدّم للمسرح المصري دراميته (قهوة الملوك، القضية).

الدرامات الثلاث - وإن اختلفت أفكارها - فإن خطأ واحداً يميزها، هو المضمون الاشتراكي، الذي يحاول في كل مرة أن يطرح مشاكل معينة، توحي في النهاية الى ضرورة التغيير وذلك بالبحث عن طرق جديدة وأساليب مناسبة.

ونلمس من (الأرانب) أن المؤلف قد تخلص من تصوير الماضي الذي سيطر الى حد ما على درامته الأولى. كما ترك طريقة الحل والبحث عنها وفرصة الاختيار بين الاصلاح الهادىء الأبيض، والثورية الحمراء في درامته الثانية. ترك هذا وذاك ليطالعنا في درامته الجديدة بفكرة التغيير عن طريق العلم. وهو ما نراه أقوى أنواع التعبير في أعماله، فالاثباتات العلمية لا تُدحض في سهولة، ولأن العلم والارتكاز عليه هو أحد الحقائق لاثبات التطور المعاصر. على فرض أن التغيير المستمر أمر ضروري، إذ هو لا يختلف عن قوانين أخرى مثل تطور الطبيعة وتطور الحياة الانسانية.

من هنا تظهر فكرة الكاتب الدرامي في التغيير قوية دامغة، تحمل حجة العلم وتتسلح بأقوى الوقائع داخل دراما (الأرانب) التي تلتصق في أعماقها بتغيير يشمل الناس ويلحق بأفراد المجتمع. حيث يرتبط الانسان بهذا التغيير الذي يصبح قانوناً أساساً لوجوده.

يقول لطفي الخولي أنه «ينتمي الى المدرسة الفلسفية الاشتراكية بقوانينها العلمية»[١٠٧]. وهو ما يوضح استخدامه للعلم سبيلاً لتحقيق الاشتراكية. بل إنه ليعتبر العلم والاشتراكية ثورتان، تفاعلهما معاً هو مفتاح العصر الذي نعيش

على ظهرانيه . بمعنى أنه لا وصول الى اشتراكية بدون عِلم . . العلم الذي تعطيه الدول الاشتراكية حقاً للمرأة كما هو حق للرجل . إذ المساواة بين الجنسين من أهم عوامل الترابط وبناء المجتمع والأسرة في أي مجتمع اشتراكي .

والكاتب وقد اختار العلم قاعدة أساسية في مسرحيته ، فهو يعرض المشكلات الاجتماعية في مجتمع مصري لم يصل مدى تفكيره الى هذه النقطة من الرقي . وبهذا يحدث الصدام بين الرجل والمرأة . بين المفاهيم القديمة والمفاهيم الحديثة التي تحمل تيارات التقدم للمجتمع وأفراده . والمفاهيم البالية عند الرجل الذي تُقيّده رواسب الماضي ، والمفاهيم الجديدة عند المرأة التي تُحتمها حركة التطور وخروج المرأة الى ميدان العمل ، وعدم ارتباطها الكامل بالبيت ، هذا الارتباط المعقد ، نتيجة حركة التصنيع التي غيّرت من شكل العلاقات الاجتماعية تغييراً كبيراً ، وجعلت انطلاق المرأة للمساهمة في بناء المجتمع الحديث من الضروريات الحتمية ، التي قد تُؤرّق الرجل الشرقي أو العربي وتظل مصدر ازعاج له .

« كلما كشف الأدب أعمق الأسباب للتطور الاجتماعي في سخاء ، كلما قدّم فائدة أكبر للانسان الاشتراكي ، وللكاتب وللبناء الاشتراكي ، حتى يعطي أحسن العوامل والبواعث »[١٠٨] والكشف في دراما الخولي يظهر في قُوى رجعية داخل النفس عند زوج انتهى من دراسة القانون . وعلى الرغم من ذلك فإنه غير متحرر الفكر ، إذ لا زالت تحكم تصرفاته تقاليد القديم . وضِمن هذا الكشف يُحوّل الكاتب درامته الى قضية معملية . . حُقنة تجريبية تُحوّل الرجل الى امرأة . والمرأة الى رجل . وهو من خلال هذه الفكرة الخيالية والجو الفنتازي غير الواقعي ، والعلمي لأن العقل يقبله ، يضع الرجل في مكان العبودية ، ويطلق للمرأة حرية وسلطة الرجل . فتنقلب الأوضاع في الدراما بين لحظة وأخرى . حيث يظهر على الفور أمامنا عالم جديد ، على مستوى التجريب ، يطعن المؤلف فيه كل رواسب الماضي في إطار كوميدي شيق . وينجح في أن يوقظ في النهاية الاحساس عند المشاهدين للاعتراف بالحقوق

الانسانية عامة، وحقوق المرأة وجنسها في المجتمع، التي هي بدورها حقوق المجتمع في التطور خاصة .

الدراما من خلال هذه الفكرة العلميـة تقـدم التغيير صـارخـاً في انسـان العصر، أو بمعنى آخر تجعله يخضع للنتائج العلمية التي لا مفر له من الاعتراف بها، ثم الأخذ والسير في تطبيقها . ليس لصالحه هو كفرد فقط، ولكن لصالح كل مجتمعه كذلك، نتيجة الحصار العلمي الذي تفرضه عليه وتحوطه به .

إن تعرّض المؤلف لقطاع المثقفين في المجتمع المصري يظهر في مستوى بطله الدرامي . وهو ما يكشف النقاب عن هذه الطبقة، التي ما زالت تُقيد حرية المرأة وتضع له القيود . والمؤلف يتهم صراحة هذه الطبقة بأنها لا تتجاوب مع التطورات التي يعيشها المجتمع فعلاً، على مستوى التطبيق، وإن دعت الطبقة المثقفة الى عكس ذلك في آرائها ومعتقداتها . هم يقولون ما لا يفعلون .

لكن حينما يتغير الحال ويصبح الرجل في مكان المرأة، والعكس بالعكس . فإن العقلية الشرقية أو العربية ـ نتيجة اعتبارات كثيرة ـ تصطدم بنفس آرائها وأحكامها، وتتعرض للعبودية وكبت الحرية وتذوق طعـم اللاانسـانيـة . ولا تستطيع الانتظار طويلاً كما تفعل المرأة في الحياة العامة .

وهو ما يُعلى من المرأة على الرجل ويرفعها الى مرتبة أعلى، يحاول الكاتب الوصول اليها، ليحصل المجتمع الى النتائج الفعلية لاشتراكها في الحياة العلمية والعملية، بما يضاعف من الانتاج ويعود بالتقدم، حينما يكون الاثنان الجنسان المرأة والرجل سواسية كأسنان المشط .

•

ويصيب الكاتب المجتمع في الصميم حينما يضرب على الوتر الحسّاس، ويتعرض للدين وموقفه من التطور . وهي نظرة تقدميـة بـالنسبـة للمجتمـع الشرقي عامة والمصري خاصة .

فشخصية (الشيخ معروف) هي التقهقر ذاتـه . وهـي التي تحمـل أفكـار

القديم . وهي رمز المقاومة لهذا التطور . والحوار الذي أنطقه المؤلف شخصيته يدلل على الحيز الضيق والرؤية الرجعية والنظرة المحدودة . . سمات التكوين في شخصية الشيخ معروف . بل إن الخولي ـ من خلال عدم اقتناعه بتصرفات الشخصية ـ قد تمارس في تصويرها الى درجة كبيرة وقصوى من الكاريكاتيرية . فجعل الشيخ التقيّ الذي يمثل نظرة الدين رجلاً بصباصاً ، زير نساء يعاكس الخادمة ويناوشها ، في فضح وتعرية صريحة لكل المدّعين من حاملي الأفكار الدينية الشريفة والمتبحرين كذباً في علومها . باعتبارهم المعطلين الحقيقيين لانتفاضات المجتمع .

ويستمر الكاتب في الفصل الثاني في إحكام رسم هذه الطائفة الكاذبة ، حين يستبيح معروف لنفسه ما حرصه على الغير من تصرفات وسلوك . وهو ما يتعارض مع مواقفه الدينية ، ويُثبت في الوقت نفسه أنه ليس من رجال الدين الحقيقيين ، بل هو دمية تتجرأ على الدين وتتمسح به ليس إلا . وهو ما يُسقط الشخصية في التو واللحظة أمام أعين النظارة بعد افتضاح أمرها . فلا تسقط وحدها ، بل تسقط معها آلاف وآلاف ممن هم على شاكلتها . بعد افتضاح أمرها ، وبعد كشف مواقع التخلف والرجعية التي تحمل أفكاراً زائفة في شكل فاضح مُخزٍ .

ونحن نختلف مع الناقد غالي شكري فيما أورده بأن الطبقات الشعبية ـ ومنها شخصية معروف ـ أكثر تقدماً من بعض الزوايا في هذه القضية ـ والعكس هو الصحيح . لأن هذه الطبقات الشعبية هي التي تتغلغل في داخلها وأعماقها النظرة الدينية المتعصبة ، بحكم نشأتها وتعليمها وبحكم الظروف الاستعمارية التي تحفظ وتحافظ على العلاقة معها . لا يمنع أن تكون زوجة الشيخ زوجة تقدمية وناضجة الفكر توافق في سهولة على إرسال ابنتها (أماني) الى الجامعة وسط الشباب ، رغم معارضة الأب لكننا هنا لا يمكننا أن نحكم على الشيخ معروف

من خلال سلوك زوجته . إن الشخصية المسرحية تقاس بأبعاد تصرفاتها وفِعل أحداثها ، وليس بأفكار زوجها .

ان الالتصاق والاقتراب من الثقافة الاشتراكية هو الذي ساعد الكاتب وشخصياته من بعده أن تقف موقفاً ما من قضية التغيير التي تطرحها الدراما . فهي إما مع الفكرة أو عليها . وهذا الصراع والشد والجذب والايجابيات والسلبيات ما هي الا مراحل في طريق الكاتب لاثباته ضرورة الثقافة النابعة من الاشتراكية . وهو ما نتلمسه من نتائج درامته ، والتي تصل الى الايجابية في نهايتها . هذه الايجابية التي تظهر في تحرير الشخصيات من عبوديتها ونهرها لكل الأفكار الرجعية المقيّدة . ثم تغيّرها كشخصيات وفق ما يريد لها كاتب الدراما .

« إن الثقافة الاشتراكية هي النتيجة الوحيدة الممكنة للانسان المتحرر نتيجة استمرار التعديل الواقعي للمجتمع »[١٠٩] .

ومع نضوج فكرة التغيير داخل هذا اللباس الفنتازي ، فإن الدراما في تركيبها الفني قد احتوت على نقاط نستطيع أن نصفها بالضعف . ونلخصها في النقاط التالية :

١ ـ البرولوج(★) الذي استعمله الكاتب ، كاطار للنوع الفنتازي الذي اختاره للدراما ، لم تكن له أية وظيفة أساسية . بمعنى أن الشكل الذي قدّم به درامته لم يحتوِ على مضامين درامية تبرر هذا الاستعمال . فلا غرابة في الموضوع تساير أو تعادل غرابة الشكل .

بل لعل كاتب الدراما قد ترك لنفسه العنان ولأفكاره الشخصية الحبل على

الغارب في استعماله لثيمة الناقد (الأستاذ بعير). وهي قصة حقيقية لم تُضف بحقيقتها شيئاً الى لهب الدراما، بقدر ما طمست أو قلّلت من فكرة الجديد في الشكل الفنتازي.

ان كل ما جاء في البرولوج يتعارض مع العلمية الاشتراكية التي أخذ بها الكاتب منهجه. لكن لعل موجة التغريب التي سادت المسرح المصري في تلك الفترة وبخاصة سنة كتابته لدرامته هذه عام ١٩٦٣ م هي التي أوحت الى لطفي الخولي بأن يرتاد هذا الطريق الفجائي، الذي اقحم فيه فكرة شاذة في مكان غير لائق. حتى ولو كانت فكرة عابرة كما ظهرت في الدراما. لأنها لم تُزد البرولوج فوق غرابة شكله الا غرابة على غرابة، وتعقيداً على تعقيد. ذلك لأنه لم يعرض ما يبرر تصرفاته، ولم يجعلنا نُحس أو نقتنع بمنطقية هذا البرولوج.

٢ - المِعلم (نافع) والمِعلمة (نوال) هما الشخصيتان العاملتان في الدراما. يبيعان الفول والطعمية الغذاء الأساسي لطبقة الفقراء. ينشغلان عن أحداث الدراما بالعمل المتواصل والكدّ الدائب. وهذا جميل، على اعتبار أن وظيفتها دراميا تُرجح وتُؤكد فكرة العمل والتفاني المشترك.

لكن المؤلف قد بالغ في التحيز لهما. وخرج عن مواصفاتهما الدرامية الى مواصفاتهما الأيديولوجية. فحمّلهما - وهما البائعان البسيطان - ردوداً علمية مدعّمة بالمنطق والفكر. أشياء أعلى من مستوى دوريهما وحجميهما وبالتالي أعلى من مستوى التفكير عندهما. في الوقت الذي تجاهلت فيه الدراما رأيهما في قضية المسرحية.

٣ - انساق الكاتب وراء مواقف الكوميديا. حتى أصبح هذا الانسياق يهدد أحياناً المواقف الدرامية التي تحمل فكره في جدية واهتمام. لا يمنع أن تدخل الكوميديا في المواقف الفكرية، وبالقدر الذي يرغبه أو يبدعه كاتب الدراما. ولكن بشرط الاتحاد معها، وليس بالقضاء عليها أو تعطيلها أو النيل منها.

٤ ـ سوء استعمال (مشاهد) العاملين الوحيدين في المسرحية (المِعلم نافع والمِعلمة نوال). والمشهد الثاني من الفصل الثاني يكشف سوء توظيفهما في الدرما. فظهر المشهد تكرار لموقف سابق لهما وإعادة للحوار. كُنا وكانت الدراما في غنى عنه.

٥ ـ تضمنت الدراما اشارات الى طبقة الباشاوات والبكوات والعهد الملكي السابق والاقطاع والأراضي. والحجاب للمرأة. وكلها كانت في عجالة. وكل ما كانت توحي به هو التذكير الدائم بالماضي. وكلها أيضاً لم تُفد دراما (الأرانب) في شيء. ولا تمتد الى عام ١٩٦٤ م زمن تقديم المسرحية. ذلك لأن سقوط واندثار هذه الأنظمة وهذه الطبقات وتلك العلاقات، ونسيانها واندثارها من عقلية المشاهد جعلها بلا فائدة اليوم.

«إن سقوط النظام القديم لم يكن هدف التطلع الثوري. إن التطلع الثوري بكل آماله ومثله العليا يهتم بالبناء الجديد أكثر من اهتمامه بالأنقاض التي تداعت»[١١٠].

•

عطوه أفندي قطاع عام

مرة ثانية، يعيد نعمان عاشور كتابة درامته (المغناطيس) التي افتتح بها مرحلة ظهور بذور الدراما الاشتراكية عام ١٩٥٥ م في صياغة جديدة، وبنفس شخصياته السابقة. لكن وِفق بناء جديد لهذه الشخصيات يحمل تطوره الذاتي ككاتب درامي، ويتلاءم مع التغيرات الاجتماعية التي طرأت عليها، فغيّرت بالضرورة من نظرتها السابقة ووضعها في المجتمع، بما يُثبت التطور في عام ١٩٦٥ م عنه في الماضي عام ١٩٥٥ م.

يختار الكاتب (عطوه أفندي) بطله المطحون المستغَل ليجعله عنوان درامته الجديدة (عطوه أفندي قطاع عام). والصفة الجديدة التي أطلقها نعمان عاشور على اسم عطوه أفندي تعني هذا التحول الكبير الذي حدث داخل كيان

الشخصية، تماماً كما حدث عند آلاف وآلاف غيرها، في تحولها من العمل تحت إمرة أصحاب رؤوس الأموال في التجارة الى مجال آخر أكثر أمناً وأعظم اطمئناناً، عندما تم تأميم القطاعات الكبيرة، بعد أن تحولت الصناعة والتجارة والزراعة، وغيرها من المرافق في مصر ـ بفضل القرارات الاشتراكية ـ الى (قطاع عام) تحت إشراف الدولة.

يعتنق الكاتب في درامته الجديدة وجهة نظر جيدة، يؤيد فيها القطاع العام ويدعو له، باعتباره الوسيلة الوحيدة لتخليص الدولة من التحكّم الفردي والجشع والاستغلال، وطريق القضاء على الميول ونزوات الشخصية الفردية لكبار الرأسماليين والتجار في استنزاف المال وبكل الطرق. دون اعتبار لانسانية أو رحمة أو شفقة أو عدل. وهو ما نعتبره هدفاً قومياً لحماية طبقة شعبية فقيرة تبذل كل جهدها المخلص لطبقة لا تكافئها على جهدها هذا إلا بنكران الجميل، وبمزيد من الاستغلال والوحشية جزاء سنمار.

إن ظهور القطاع العام بإدارة الدولة هو الذي أوحى للكاتب بأن يعيد استغلال درامته الأولى (المغماطيس)، إعادة وتعديلاً في صياغة المهمة التي قام بها عطوه أفندي في درامته القديمة، ليصبح بطلاً للدراما الجديدة، وليحمل أفكار التطور الاجتماعي والانساني التي طرأت على مجتمعه خلال عشر سنوات ما بين كتابة الدرامتين. ثم لينقل في أمانة اللحظة الزمنية التي كان يعيشها عام ١٩٦٥ م والتي كانت تعبر عن ايجابية أكثر، وتطور أعظم لقوانين المجتمع الاشتراكي المصري. وهو الأمر الذي كان يُعبّر عنه عطوه أفندي بين فقرات المسرحية قائلاً.. «حاج إرجع عني.. أنا قطاع عام. أنا قطاع عام» ـ الفصل الثالث ص ٧٥، وهو ما يؤكد أن القطاع العام كان هو الملاذ الذي هرع اليه عطوه أفندي بعد طول عذاب.

فماذا كان يعني القطاع الخاص والقطاع العام بالنسبة لشخصية عطوه أفندي؟

القطاع الخاص يحفظ الآلام التي عاش فيها عطوه أفندي ذليلاً أجيراً عشرات السنين، عديم الكيان ساقط الكلمة مفقود الأمل ضائع المصير. وهو ما كان يُحدّ ويسوّر طبقته الكادحة المقيدة بالحديد والسلاسل والقيود التي كانت تمنعها عن السير الى الأمام، أو حتى التحرك متململة في مكانها.

والقطاع العام اليوم في الدراما بالنسبة لعطوه أفندي يعني بطولة درامية حديثة، بعد أن كانت الشخصية نفسها تعيش على جانب الأحداث عام ١٩٥٥ م. لأن البطل الدرامي وقتذاك كان صاحب رأس المال المستغِل. كما يعني اليوم ـ حسب القوانين الاشتراكية ـ اشتراك العمال في مجالس الادارة. واشتراك آخر في الأرباح، وتنظيم للعلاوات الدورية، وحقوقٍ في التأمينات، وضمان في المعاش، وكل هذه الامتيازات هي عناصر الدعوة في الدراما الجديدة، وهي أيضاً ضمانات وانجازات لا تتم أو تولد الا داخل سور المجتمع الاشتراكي.

يذكر الفيلسوف المجري لوكاتش جيرج (Lukács Gyogy) « من أهم واجبات الكاتب هو أن يُظهر من أين جاء الشخص؟ وأي طريق يأخذ؟ ثم الى أي نقطة يصل؟ »[١١١].

فإذا ما حللنا نفسياً شخصية عطوه أفندي في (عطوه أفندي قطاع عام) وجدناها تختلف عنها في (المغناطيس). في هذا الوعي الذي اتسمت به الشخصية، والذي وضعه نعمان عاشور مكان الثورية التي كانت إحدى سماتها أنذاك.

من الطبيعي أن الثورية وما صاحبها من تمرد كانا لازمين للشخصية عام ١٩٥٥ م وموافقين للفترة الزمنية وقتها. لكن التقدم الذي حدث مؤخراً، قد حتم على الكاتب أن يسير بشخصية البطل الى الأمام، تجاه تكوينها اشتراكياً. تكويناً يتلاءم مع التغييرات التي حدثت وقامت في المجتمع. ويتضح الوعي الجديد في النقاط التالية:

أولا ـ عطوه أفندي في (عطوه افندي قطاع عام)[112] لا يكتفي بأن يذكر السنوات العشرين التي عملها في محل تجارة (حسانين أبو المال) كأجير. لكن وعيه جعله يضع يده على التقدم الذي حدث منذ عمليات التأميم وميلاد القطاع العام، مبرزاً ذلك في حواره ..

« من خمسة وعشرين سنة وأنا باخُد ستة جنيه زادت جنيه بقوا سبعة. أنا معايا الكفاءة بتاعت زمان. الكفاءة. والدنيا كلها زادت. عملوا علاوات وعملوا مكافآت وعملوا معاشات وإدوهم أرباح. إدوهم وزودوهم ورقّوهم ». المسرحية ص.ص ٣٢، ٣٣.

وهو حوار جديد لا نجد له آثاراً في (المغناطيس). حوار يكشف أول ما يكشف عن التغيير الجذري في شخصية عطوه أفندي. ويعكس في وضوح موقفه من مجتمعه ومن عصره في آن واحد. وتعرّفه هو شخصياً على الموقف.

ثانياً ـ محاولات الشجاعة التي يُبديها عطوه أفندي للأخذ بيد (محمود أبو المال) شقيق الحاج حسانين أبو المال المستغِل، في محاولة لتخليص غيره من البشر، من العذاب والاستغلال الذي ذاقه ولاقاه هو زمناً طويلاً. وإيصاله الى « حالة (موجب) بعد أن كان سالباً »، تماماً كما تحوّل هو نفسه (المسرحية ص ٩٥). وهو ما يصوّر المرحلة الناضجة التي وصل اليها عطوة أفندي والتغيّر الذي طرأ عليه في رفضه القطاع الخاص، وأخْذه موقفاً معيناً ثابتاً ضد طبقة معينة أخرى.

ثالثاً ـ وصول عطوه أفندي الى معرفة نفسه بنفسه. فيصبح أمامنا كالطبيب الذي يُشخّص مرضه بنفسه.

« أنا عارف مرضي، ومعالج نفسي. أنا ضحية الاستغلال ». (المسرحية ص ٦٩)، واكتشافه آلامه وأسبابها. وإصراره على علاج نفسه من هذه الآلام هو صورة للقوة في طلب التغيير من جانب شخصية واعية.

رابعاً ـ صرخات عطوه أفندي المتكررة في وجه رأس المال. « حاج

إبعد عني. أنا قطاع عام. أنا قطاع عام». (المسرحية ص ٧٥ وأماكن أخرى متفرقة).

وهي الجانب الايجابي في حياة عطوه أفندي. والتي اعتبرها نعمان عاشور بمثابة عقدة نفسية أوصلت صاحبها الى مرض نفساني، لا يمكن شفاؤه الا بالتطهر والتحلل من القطاع الخاص كلّية، والانفصال عنه كمحاولة أكيدة لاجراء التغيير الى طريق القطاع العام. والمرض النفسي المشار اليه يراه الكاتب في (تداعي الأماني). وهو ما يقصد به تراكم الأماني عند عطوه أفندي نتيجة الاستسلام فترات طويلة ثم تداعيها وتحللها. وهو ما يشير اليه الحوار (المسرحية ص ٦٩) حين يقول الدكتور الطبيب لعطوه أفندي مُشخّصاً مرضه وعقدته..

«شريط حياتك زي ما أنا شايفه وعارفه، صور متلاحقة من الارادة المسلوبة. خضوع واستسلام لعشرات السنين» ـ نهاية الفصل الثالث. وهو ما يعني المختزن في العقل الباطن عند عطوه أفندي.

هذا الوعي، والوعي الجديد الذي يجعله الكاتب أحد الركائز الأساسية في رسم شخصية عطوه أفندي في (عطوه أفندي قطاع عام) يقود الى تعرية طبقة المستغِلين، كما يضع أيدينا على وسائل الاستغلال في مجال القطاع الخاص، في محاولة درامية لوضع النقيضين أمام الجماهير، تفتيحاً للأمور، واجبارهم على التفكير، أي الطريقين يتخذونه مستقبلاً.

«إننا نُشجّع النشاط الذهني (العقلي) عند الجماهير، ونوجهه على التفكير ثم المناقشة. هذه هي إحدى وجهات نظر المسرح»[١١٣].

واذن، فنعمان عاشور يُجبر الجماهير على التفكير في وجهة نظر يتخذونها، بغية تعرية القطاع الخاص. وهو ما نراه في درامته في التالي:

هو يكشف الأسلوب الذي يسير عليه القطاع الخاص في سرقة الشعب

العامل ودحض حقوق شخوصه الكادحين بأسلوب الربا الذي يستعمله. كما يظهر في الحوار (ص ٣٣).

« محمود: هُمّا مين يا عطوه أفندي؟

عطوه: الغلابة اللي بيشتغلوا ياسي محمود. اللي بيطلّعوا الحسابات ويحصّلوا الكمبيالات (يرفع الكمبيالة في يده) ويطبّخوا الأذونات. إحنا يا أخي إحنا ».

كما يكشف الكاتب سرقة حقوق الشعب في تموينه (ص.ص. ٤٣، ٤٤).

« الحاج: ياخد حسابه ويطلع إذا كان عاوز يطلع. بس يسلّمني حاجتي. كشوف التموين سنة بسنة من يوم ما بدَعوها.

عطوه: حلاوتك. انت عاوز تلزقها فيّ. وأنا اللي أخدت فروقها؟ بيع التموين في السوق السودا ».

كما يمس الكاتب ضمن تعريته لأسلوب القطاع الخاص الشكل الديني الكاذب الذي كان يلجأ اليه كبار التجار ستاراً زائفاً للتمسح به وتغطية مساوئهم البغيضة (المسرحية ص ٢٩).

« فرحانة: مش هاين عليك ١٠٠ جنيه؟ على كده لو كنت في أيدين البوليس من تحت رأس بضاعتك كنت رمتني في ستين داهية. نعم ياحاج نعم. تحت أسلّمك البضاعة اللي فاضلة. المخزن اللي شِلته وحطّيت مطرحه المصلّى (وتشير الى المصلّى) بيت الله يا حاج. سلامة تقديرك ».

قد نرى أن هذه التعرية تكراراً لما قدمه نعمان عاشور في درامته الأولى (المغماطيس). لكن موقف التعرية نفسه في الدرامة الجديدة هنا يختلف في شكله وفي تأثيره هذه المرة، لأنه محاط هنا بظروف مختلفة. غيّرت من عطوه أفندي الأجير، الى عطوه أفندي المتطلّع للقطاع العام، الذي يجد فيه ملاذاً.

وهو ما يقوّى من شحنة هذه التعرية وكثافتها وبجعلها الآن خطراً على صاحب رأس المال أكثر من ذي قبل. خاصة بعد أن ضعف نفوذه، وتوقفت حياته وبطؤ نفسه بعد مولد القطاع العام. وهو ما يسلّمه الى الانهزامية في النهاية. وتوضّح الدراما ذلك في حالة اليأس التي تنتاب رأس المال وصاحبه. وهي حالة تسبق مرحلة الانهيار، أو على حد تعبير الكاتب نفسه «حالة تنتج من انسداد مسالك الأمل وانسداد مسالك الاستغلال».

وهي الحالة التي تجعل صاحب رأس المال ضعيفاً بعد تغيّر موقفه، وبعد أن كان قوياً في (المغناطيس) في نهايته تماماً مثل بدايته. وهي الحالة الجديدة هنا التي تجعله يتنازل عن شبكة الزواج لأخيه، وعن محل التجارة لأخيه، وعن كمبيالات عطوه أفندي وكمبيالات فرحانة، وعن الدين لأسرة (الفاخوري). وكلها إشارات وتنبيهات الى انتهاء الاستغلال وسقوطه، وانتهاء القطاع الخاص في آن واحد.

وبينما تختلف نهاية الدرامتين نتيجة ظهوز القطاع العام الذي ينص على التغيير الجذري والجبْريّ، فإننا نلاحظ أن نعمان عاشور يسعى من وراء هذا التغيير الى إثبات اضمحلال الطبقة الرأسمالية المستغِلة وسقوطها، تبعاً لسقوط أساليب الغش والخداع التي احتمت فيها.

هذا في الوقت الذي جعل فيه الطبقة الشعبية العاملة الكادحة ـ ممثلة في عطوه أفندي ـ تخرج سائرة الى طريق آخر، في وعي تسلحت به، لترتاد مجال القطاع العام بكل آماله ومستقبله. وهو ما نراه هدفاً من أهداف درامته في الدعاية للقطاع العام بكل مظاهره وأشكاله الاشتراكية، لمهاجمة روح السلبية التي ظهرت مع ظهور هذا القطاع. والدعوة الى الايجابية المفتقَدة، والتي روّج لها المستغلون وملوك القطاع الخاص، في محاولة فاشلة لاستمرار سلطانهم ونفوذهم، وحفظاً لأماكنهم ومراكزهم التي لم تكن تعني إلا استغلال الطبقات العاملة الكادحة دون غيرها.

ولم يكن من المعقول بعد هذه الانتفاضة الواعية التي حددتها المسالك الاشتراكية، أن يعيش القطاع الخاص بعد ذلك. لأن الأمر كان قد تغير. ولم يكن بالاستطاعة قبول الموقف السابق وسط ظروف جديدة جدّت على المجتمع المصري، وخلّصته من التراخي والتكاسل والارتجالية، والاعتقاد في البخور ومظاهر الدين المستعارة التي غمّمت الطبقة الشعبية طويلا.

« إن وجهة نظر الماركسية، هي أن مهمة الفن أن يتبع الهدف العام الانساني الاشتراكي. بأن يوقظ شعور الانسان، وأن يُعدِّه لتغيير الظروف لصالح كمال نفسه »(١١٤).

هوامش ومراجع الباب الثالث

(٧٥) جمال عبد الناصر

الميثاق.. مصلحة الاستعلامات ٢١ مايو ١٩٦٢ م.

(٧٦) المرجع السابق. ص ٧٤.

(٧٧) المغناطيس

برنامج العرض المسرحي لفرقة المسرح الحر.

(٧٨) الواقعية الاشتراكية II الجزء الثاني ص ٤٠ بودابست ١٩٧٠ م.

A Szocialista Realizmus II. Budapest, 1970, 40 .0.

(٧٩) نفس المصدر السابق ص.ص ٣٩٥، ٣٩٦

Ibid, 395, 396 .0.0.

ل. أراجون ١٩٥٩

L. Aragon 1959

(٨٠) نفس المصدر السابق ص ٦٦. ١٩٣١ م

Ibid, 66.0. 1931

(٨١) نفس المصدر السابق ص ٣٤٣. (برتولت برفت - كتابات عن المسرح) ١٩٥٤ م

Ibid, 343.0. B. Brecht, Irások A. Szinházról, 1954.

(٨٢) نفس المصدر السابق. ص ٢٨١. (ماوتسي تونج - أدبنا وفننا لمن؟)

Ibid, 281.0. Mao Ce-tung, Kit Szolgáljon Irodalmunk és Müvészetünk?

(٨٣) نعمان عاشور مجلة المسرح.. العدد ٥٥، ٥٦ يوليو وأغسطس ١٩٦٨ ص ١٨.

(٨٤) الدكتورة شيكلوش أولجا طريق الأدب الدرامي المجري (١٩٤٥ - ١٩٥٧ م) ص ١٩٩.

Dr. Sikls Olga 199.0.

(٨٥) نعمان عاشور مجلة المسرح.. العدد ٥٥، ٥٦ يوليو وأغسطس ١٩٦٨، مرجع سابق، ص ١٣.

(٨٦) الواقعية الاشتراكية II الجزء الثاني ص ٥١، مرجع سابق. (كوراهارا كوراهيتو - طريق نحو واقعية البروليتار) ١٩٢٨ م.

Aszocialista Realizmus II. 51.0.

Kurahara Korehito, Ut A Proletár Realizmushoz, 1928.

(٨٧) الدكتورة شيكلوش أولجا . مرجع سابق . ص ٤٢٨ .

Dr. Siklós Olga 428.0.

(٨٨) أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن . . ترجمة أسعد حليم . كتاب الهلال . يونيه ١٩٦٦ م . العدد ١٨٣ . ص ٨٨ .

Erunest Fisher 88.0.

(٨٩) الواقعية الاشتراكية II . الجزء الأول ص ٥٩ ، بودابست ١٩٧٠ م .

A Szocialisa Realizmus I. 59.0. Budapest, 1970 V. Hugo, William Shakespeare

(٩٠) أرنست فيشر . مرجع سابق . ص ١٦٨ .

Ernest Fisher 168.0.

(٩١) غالي شكري . ماذا أضافوا الى ضمير العصر؟ . . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ١٩٦٧ م . ص ٢٠ .

(٩٢) قهوة الملوك . المسرحية . العدد رقم ١٢ تصدر عن مجلة المسرح، مطابع مؤسسة الأهرام . ص .ص ٨ ، ٩ .

(٩٣) الواقعية الاشتراكية II الجزء الأول . ص .ص ١٠٨ ، ١٠٩ . مرجع سابق . (فكتور هوجو ـ وليم شيكسبير) .

A Szocialista RealizmusI. 108, 109 .0.0.

(٩٤) جمال عبد الناصر . الميثاق ، مرجع سابق . ص ٣٧ .

(٩٥) الواقعية الاشتراكية II . الجزء الثاني . ص ٣٢٣ مرجع سابق . (م. سادوفينو ـ الأدب والسياسة) .

A Szocialisa Realizmus II. 323.0. M. Sadoveanu, H2 Irodalom Es a Politika.

(٩٦) القضية . صدرت المسرحية في كتاب عن الدار القومية للطباعة والنشر . الكتاب الماسي العدد ٩٣ .

(٩٧) لطفي الخولي . القضية ، المرجع السابق . ص .ص ٥٠ ، ٥١ .

(٩٨) البيت القديم . نشرت المسرحية في كتاب صدر عن الدار القومية للطباعة والنشر . الكتاب الماسي . يونيو ١٩٦٥ م . « وقد نشرت المسرحية باللغة العربية الفصحى . أما النص المسرحي الذي قدّمه (المسرح الحديث) عام ١٩٦٤ م باخراج علي الغندور ، فقد تحولت فيه المسرحية الى اللغة العامية ، لتكون أقرب الى فهم الجماهير » . الباحث .

(٩٩) محمود دياب . مجلة المسرح . . العدد ٩٢ مايو ١٩٦٩ م . ص ٣٤ .

(١٠٠) أرنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا. الجزء الثاني ص ٢٩٦، ١٩٧١ م.

Arnold Hauser II. 296.0.

(١٠١) الدكتورة شيكلوش أولجا. مرجع سابق. ص ٢٣٦.

Dr. Siklós Olga 236.0.

(١٠٢) الواقعية الاشتراكية II الجزء الثاني. ص ٢٦١. مرجع سابق. (برتولت برخت - الشعبية والواقعية).

A Szocialista Realizmus II. 261.0. B. Brecht, Népiség és Realizmus 1928.

(١٠٣) نفس المصدر السابق. (لوكاتش جيرج - عن الواقعية الاشتراكية). ١٩٣٩ م. ص ٢٧٣.

Ibid Lukács György, 273.0. A Zsocialista Realizmusról.

(١٠٤) جمال عبد الناصر. الميثاق، مرجع سابق. ص ٦٤.

(١٠٥) الواقعية الاشتراكية II. الجزء الثاني. ص.ص ١٩٥، ١٩٦. (بولاج بيلا - الواقعية الاشتراكية) ١٩٣٥. مرجع سابق.

A Szocialista Realizmus II. 195, 196.0.0. Balázs Béla, A Szocialista Realizmus, 1935.

(١٠٦) الأرانب. صدرت المسرحية عن كتاب مطبوعات مجلة المسرح (١). التاريخ غير مذكور.

(١٠٧) لطفي الخولي. ندوة نادي مسرح الحكيم. مجلة المسرح.. العدد ٦ في ١٩٦٤/٦/١٠ م.

(١٠٨) الواقعية الاشتراكية II الجزء الثاني، ص ٢٧٣. مرجع سابق.

A Szocialista Realizmus II.. 273.0.

(١٠٩) نفس المصدر السابق. ص ٢٧٠

Ibid, 270.0.

(١١٠) جمال عبد الناصر. الميثاق، مرجع سابق. ص ٤٦.

(١١١) الدكتورة شيكلوش أولجا. مرجع سابق. ص ٢٦٠.

Dr. Siklós Olga 26.0.

(١١٢) دراما عطوه أفندي قطاع عام. صدرت في كُتاب عن الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ القاهرة. العدد رقم ١٥٣.

(١١٣) الواقعية الاشتراكية II الجزء الثاني. مرجع سابق. ص ٦١. (ف. ماير هولد - ثورة مسرحية).

A Szocialista Realizmus II. 61.0. V. Mejerhold, Szinházi Forradalom.

(١١٤) نفس المصدر السابقة I . الجزء الأول . مرجع سابق . ص ٢٩ . (علاقة الفن بالواقع) .

I. 29.0.
A Müvészet és a
Valóság Viszonya.

البَابُ الرّابِع

فكرة "السَّلام" من بعض الدّرامَاتْ

على الرغم من وصـول قـائـد الجيش الألماني (روميـل ROMMEL) الى الصحراء الغربية المصرية إبّان الحرب العالمية الثانية ، فاننا لا نستطيع ان نضع مصر في مصاف دول القارة الاوروبية التي أثرت فيها الحرب الى درجة كبيرة ومدمّرة .

فمصر لم تدخل الحرب. ولم تتذوق مهالكها . وبالتالي فلم تقدر معنى أية اشارة الى درامات تتخذ من دكرة (السلام) موضوعاً رئيسياً لها قبل عام ١٩٥٦ م . وهو العام الذي كتب فيه الدرامي (الفريد فرج) درامته المعنونة (سقوط فرعون) ، اول مسرحية تتخذ موضوع السلام محوراً لها .

كان عام ١٩٥٥ م هو نقطة الانطلاق ، حينما انعقد مـؤتمر (بـانـدونـج BANDUNG) ليحدد منهجاً يعطي الفرصة لبعض الدول ـ ومن بينها مصر ـ للتآلف من اجل السلام .

ثم تلاه مـؤتمر (بـريـوني BRIONI) ، بعـد ذلــك ، نتيجـة تـوثــق العلاقات بين مصر EGYPT ، والهند INDIA ويوغوسلافيا YOGOSLAVIA . لم يكـن مـؤتمر بـريـوني مجرد تطبيــق لمبـادىء بـانـدونــج فقــط ، وانما جاء تطويراً لها كذلك ، وكاستمرار لتنمية فكرة السلام بين الشعوب على أساس انساني لا تُحتمـه جغـرافيـة المكـان او القـارة . فمصر في افـريقيـا

Africa والهند في القارة الآسيوية بينما يوغسلافيا في وسط القارة الأوروبية تقريباً.

هذا الاهتمام السياسي بقضية السلام، قد مهّد للدراما الفرصة بعد عام ١٩٥٥ م - بداية عصر المؤتمرات السياسية من اجل السلام - لأن تتعرض للقضية على مستويات عدة.

وقد وجد بعض الكُتاب الفرصة سانحة لتحميل دراماتهم قضية جديدة ومعاصرة، كانت لها تأثيراتها في ذلك الوقت. وهو ما يسجله ميلاد اربع درامــات تحمــل افكــاراً للسلام في الفترة مــا بين ١٩٥٧ ، ١٩٦٤ م، والدرامات بترتيب ظهورها هي (سقوط فرعون - الفريد فرج ١٩٥٧ م)، (اشواك السلام - توفيق الحكيم ١٩٥٧ م، ولم تُمثّل بعد)، (السلطان الحائر - توفيق الحكيم ١٩٦٢ م)، (القنبلة الثالثة - مصطفى مشعل ١٩٦٤ م).

ومن الملاحظ ان درامتين منهما قد عادتا الى استعمال النسيج التاريخي ليقيما عليه الدراما هما (سقوط فرعون، السلطان الحائر). الاولى تعود الى التاريخ لفرعوني والى القرن الرابع عشر قبـل الميلاد، تتقـدم مـأسـاة البطـل الملـك (أختاتون) اول محرر للبشرية في تاريخ مصر الفرعونية. على اعتبار ان فكرة السلام التي فجرّها هذا الملك منذ آلاف السنين، كانت أميز صورة انسانية في التاريخ المصري القديم.

هذا بينما فضّلت الدراما الثانية ان تقفز الى فترة تاريخية اخرى بعيدة بعداً شاسعاً عن فترة الدراما الاولى. فاختارت عصر المماليك وفترة حكمهم في مصر في القرن التاسع عشر.

أما الدراما الثالثة من درامات السلام (اشواك السلام) فهي تنتمي الى

لحظة العصر، في صورة اجتماعية مصرية، بأشخاص مـن المعـاصريـن الذيـن يتحركون بيننا .

وفي الدراما الرابعة (القنبلة الثالثة) يختار مؤلفها موضوعاً عالمياً، وهو القاء القنبلـة الذريـة على (هيروشيما) بـاليـابـان . وتحاول الدرامـا ان تفتـح بموضوعها نافذة على المشكلات العالمية للتوصل الى احترام وتقدير فكرة السلام، من خلال ما تعرضه من مشكلات الحرب والتجارب الذرية، التي لا تحترم انسانية رجل العصر في القرن العشرين .

ومع ان عدد الدرامات التي تبحث في قضية السلام قليل . ومع ان الوزن الدرامي لهذه المسرحيات لا يصل الى مستوى الفكرة الانسانية التي تحملها ـ لأنها لم تتوصل في النهاية مجتمعة او منفردة الى التعريض بالحرب الا في بعض اجزاء قليلة منها ـ الا انها مع ذلك، قد عرَّفت في حدود ما قدّمته بالاصل والجوهر في فكرة السلام في الحقبة الفرعونية في سقوط فرعون . وربطت الماضي بالحاضر وفتحت على الفكرة العالمية التي اصابت السلام بالخيبة فترة من الزمن في القنبلة الثالثة .

ولا تزال هذه الفترة تتهدد العالم اليوم في استعمال الدول العظمى للاسلحة النووية موضة الستينات والسبعينـات كما كـانـت الاسلحـة الذريـة مـوضـة الأربعينات والخمسينات .

فاذا ما تمعّنا في الانتاج الدرامي، فاننا لا نعتبر الكم في درامات السلام قليل، اذا ما اخذنا في الاعتبار أن مصر كما سبق القول لم تدخل حرباً طوال القرن العشرين . وهو ما يجعلها أقل احساساً بقضية السلام، عنها في دول اخرى تعرضت للحرب بحكم ظروفها السياسية .

درامتان من التاريخ
سقوط فرعون، السلطان الحائر.

★دراما سقوط فرعون

في نوفمبر ١٩٥٧ م يعرض المسرح القومي دراما (سقوط فرعون) على مسرح حديقة الازبكية. الدراما تقدم الحياة المأساوية لبطلها الملك (أخناتون) اقدم الداعين لفكرة السلام تاريخياً. ليس بالنسبة للتاريخ الفرعوني فحسب، بل بالنسبة للتاريخ العالمي ايضاً.

اخناتون يصور من خلال الدراما تحليل الشخصية الفرعونية في الموقف السياسي. وهو يحدد سلوكها ازاء هذه المواقف والقضايا في اطار يتسم بالطابع الواقعي القومي. وهو ما يجعلنا نختار اسماً آخر للدراما ليكون (حياة ومصرع الملك أخناتون). ذلك لأن حياة الملك كانت كفاحاً صادقاً لشعبه من اجل السلام، حتى بعد ان تنازل على العرش من اجل استمرار افكاره عن السلام.

ان ألفريد فرج يجعل بطله الدرامي التراجيدي أخناتون كارهاً للحرب، رسولا للسلام، داعياً ومبشراً للطمأنينة. فاذا ما واجه اخناتون الموقف الصعب، وأحس بعجزه عن تحقيق السلام الا بسفك الدماء، فانه يسقط كأي بطل في التراجيديا اليونانية. والسقوط عنده في رفضه للحرب ومبادئها وأفكارها. وهو ما قد يدفع بالمثالية نحكم بها على بطل يترك عرشه لولي عهده في رحلة بحث عن العدل المطلق في الحياة. لكن الفريد فرج لا يقف عند هذا الحد من تفسيراته للحرب او ايحاءاته للسلام. انه يشير ايضاً الى سقوط الحضارة المعاصرة عبر عرضه لفترة تاريخية معينة. بما يعني ان سقوط اخناتون مرتبط هنا بسقوط حضارة الغرب.

الدراما في ثمانية مناظر. وهي اولى الدرامات الطويلة الكاملة التي يكتبها الكاتب وتمثلها له فرقة المسرح القومي. ويتضح من الدراما ان (الحمولة)

كانت اكثر من اللازم . بمعنى ان المادة الدرامية التي احتوتها كانت كثيرة . بل هي اكثر مما يتطلبه موضوع يبحث في قضية السلام رغم تعقيداتها .

ان كثرة المناظر وتعدد الاماكن وتشعّب الحوار بين الشخصيات المكتظة في الدراما قد نحا بها الى كثير من مواقف الغموض. وهو ما أثّر على الفكرة النبيلة التي تحملها وتدعو لها . وبالتالي فقد كانت العلاقات غامضة الى حد بعيد بين الشخصيات التاريخية التي كُنا نتقابل معها لاول مرة .

ان الحذق في التعبير عن هذه الشخصيات ـ مهماتها وواجباتها وعلاقاتها ـ قد انحدر باهتمام المشاهد، لأن لا يعيش مع فكرة الدراما، لأنه كان مضطراً لأن يتابع المشهد تلو المشهد، دون أن يلمس كثيراً فكرة السلام باعتبارها غير بارزة في المشهد، اللهم الا في المشهد الثالث حيث المناقشة الرائعة بين اخناتون رسول السلام و(حور محب) قائد الجند حول قضايا الحرب والسلام وصراع وجهتي النظر بينهما.

فكرة السلام يحملها اخناتون، ويرفع الفأس رمزاً للأرض والزرع والنماء واستمرار الحياة والحصاد. ويعارضها حور محب بفكرة الحرب المتمثلة في الرمح . يقول اخناتون في الفصل الثالث . .

« جلالتي يريد فلاّحين وصنّاعاً يا نائب الملك لا محاربين »(١١٥) .

وهو ما نلمس منه ان اخناتون كان يرفض الحرب من اجل سلام الفلاحين « جلالتي يريد فلاّحين والصنّاع. وهم الغالبية العظمى الذين تُنهكهم الحرب وتقضي على استقرارهم وسلامهم. وهو لذلك يعترض على ان ينطق قائد جنده باسمه، وأن يُعمي بصيرة المصريين، وأن يُهشّم أذرع الفلاحين فلا يعملون في الارض، وأن يُيتّم الاطفال الصغار، وأن يُغلق البيوت . وكلها أشياء وتصرفات يراها بطل السلام تلويثاً لاسمه وضياعاً لرسالته الداعية الى السلام .

وهو يرمي فلسفة الحرب بالضعف والخور ،وفي حكم مطلق حين يقول :

« ضعيف ضعيف كل شيء لا يستطيع ان يحمي طفلة وطفلا من الموت في حربز كل شيء لا يستطيع ان يحمي الامن الذي في البيوت والسلام الذي على الارض. هزيل ورخيص ومذنب وضعيف »[١١٦] .

ان افكار اخناتون تتفق في كثير مع الافكار الانسانية العصرية التي تدعو اليها الاشتراكية الانسانيـة في صـد تيـارات الحروب، وفي حمايـة الاطفـال ورعايتهم، وفي اقرار الامن للبيت ولصاحبه . وبصفة عامة في اتخاذ موقف مضاد لكل ما هو خراب ودمار وحرب وضغائن .

وهو ما يُميز دراما (سقوط فرعون) عن بقية درامات السلام المصرية . ومع ان الرّد التاريخي كان يُعطّل مـن استمـرار تلاحـم هـذه الأفكـار عـن المشاهدين أحياناً ، ورغم ان المشهد الثامن في المسرحية كانت تسيطر عليه روح الخطابة وليس الدراما او الالقاء السليم المتزن بما كـان يظهـر في خطـابيـات اخناتون المهزوم امام تيار الحرب . الا ان دراما (سقوط فرعون) تظل قيمة كبيرة في تاريخ درامات فكرة السلام . من ناحية بدئها لظاهرة وميلاد هذا النوع . اضافة الى عدم اغفالها لحظة العصر الذي ولدت فيه . لأنها اذا كانت في النهاية تنتصر لراية السلام المسلح بين رايتي الحرب والمسالمة ، فانها بذلك تحاول وضع نموذج جديد للسلام يوائم بين القوة والفضيلة .

★ دراما السلطان الحائر

في عام ١٩٥٩ م ووسط الازمات العالمية والضغط الاستعماري الفرنسي في الجزائر، وانفجارات للعدوان العسكري يكشف عن تجبر الغاشمة في اماكن متعددة من العالم. يكتب تـوفيـق الحكيم ـ وسـط هـذه الظـروف ـ درامتـه (السلطان الحائر)[١١٧] عندما كان يعمل في باريس .

ومن الثابت أن التوتر العالمي والانفجارات التي كانت تهدد السلام العالمي من خلفه، كانت السبب في اختيار الحكيم موضوع درامته..

« هذه المسرحية كُتبت في خريف ١٩٥٩ م عندما كان المؤلف في باريس يقضي فترة يشهد فيها ما يجري في عالم اليوم. ووحيها ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً. هل حل مشكلات العالم هو في الاحتكام الى السيف؟ او الى القانون؟ في الالتجاء الى القوة او الى المبدأ؟ ـ المقدمة »[١١٨].

ولكي يصل توفيق الحكيم الى ما يريده، فانه يتخذ الرمز وسيلة لإبراز مضامينه الدرامية. فيرمز للحرب بالسيف، وللسلام بالقانون. وهو لا يكتفي بهذا الرمز المجرّد لأنه يُحمّل السيف قوة غاشمة، كما يُحمّل القانون حقاً صريحاً واضحاً.

فاذا ما خُيّر الحاكم بين الحرب والسلام في درامته، او بين السيف بقوته والقانون بحقه، فأيهما يختار وأي طريق يسلك؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه الدراما، وهو ما يوصّل الى نفس الحيرة التي سبقت الى فكر المؤلف اثناء اقامته في الخارج وسط الازمات السياسية والحربية العالمية، حيث القوة العسكرية تتمثل في القنابل الذرية والهيدروجينية، والقانون يتمثل في هيئة الأمم المتحدة التي كانت تبحث الفصل في القضايا العالمية.

ان الصراع الذي كان قائماً بين الحرب والسلام، هو تجسيد حي لحيرة الانسان والانسانية عامة وحيرة الشعوب جميعها خاصة. لأن الاعتراف بالقانون، وهو طريق السلام، لم يكن يؤدي الا الى طرق مسدودة.

لأن القوة، وهي طريق الحرب، كانت هي القادرة على ان تفرض بأسها وبطشها وارهابها، لتقضي على كل الاصوات الانسانية الحرة التي تنادي بالقانون، فتقضي عليها من الوجود الانساني، والى الابد.

ان كثيراً من الآراء النقدية قد حوّلت الدراما في تفسيراتها الى نوع الدرامات الفكرية، والتي اشتهر بها الحكيم. لكننا نختلف مع كل هذه الآراء، ونُصنّف الدراما تحت باب (فكرة السلام في بعض الدرامات).

وقد يكون هناك بعض العذر لهؤلاء النقاد. لأن المؤلف بالشكل الذي اختاره لدرامته، والمتمثل في الاطار التاريخي الذي احاطه بها، ثم ذلك الصراع بين الشخصيات المختلفة، قد اوحى ـ الى حد ما ـ بأن القضية هي قضية فكرية، يبحث فيها الكاتب عن حيرة الانسان الحاكم وتردده بين السيف والقانون. وهو ما كان الصورة الواضحة حقاً في ثنايا الدراما.

لكن التنقيب والتحليل يضع ايدينا على الفكرة الرئيسية التي استعملت السيف والقانون كرمز فقط لطرفي الفكرة الاصلية، واعني بها الحرب والسلام. وهنا نعرض لرأين نقديين من الذين تعارضنا معهم.

« غالي شكري: ولقد اصبح ديكور العصر المملوكي بعد مسرحية (السلطان الحائر) هو الديكور الرئيسي في اغلب المسرحيات المصرية (الغاضبة). وهو الديكور الرامز الى الظلم والقهر. وكذلك اصبحت فكرة السلطان الطيب والحاشية الفاسدة هي محور ذلك الظلم والقهر والغضب »[١١٩].

« رجاء النقاش: المشكلة الرئيسية التي تعالجها مسرحية (السلطان الحائر) هي مشكلة الانسان في حيرته وتردده بين السيف والقانون »[١٢٠].

إن الذي يدعونا الى اعتبار فكرتي الحرب والسلام وما بينهما من صراع متفاوت هو الاصل في الدراما، ان السلطان الحائر عند الحكم ما هو الا مجموع السلاطين الاقوياء في هذا العالم. الذين يلكون مصائر البشر المتمثلين في الشعوب. يمتلكونهم بحكم امتلاكهم للقنابل والاسلحة والقواعد الصاروخية. والقانون الحائر امام هذه القوى الجبارة الفتاكة، نجده نحن في هيئة الامم

المتحدة التي تحاول فلا تفلح في شيء. بدليل وجودها، وتزايد الانفجارات يوماً بعد يوم في بقاع مختلفة من العالم.

وخاصة وأن عام كتابة الدراما صادف استعداد المجتمع الدولي لأن يضع يده على الزناد، ويقف مستعداً على حافة اندلاع الحرب في كل لحظة.

والحكيم لا يكتفي برموزه. لكنه يحاول أن يكون صاحب موقفٍ في درامته. وهو ان يأخذ جانب فكرة السلام. بواسطة ما يقدمه من خطوط فرعية، تعمل في المساعدة على تحقيق المضمون الدرامي الرئيسي. وهو ما يتضح في التالي:

١ ـ في فكرة اعتاق السلطان عن طريق البيع.

وهي فكرة حاذقة لتصوير السلطان (كبديل للسلاطين الاقوياء في العصر). حيث يظهر سلطاناً كسولاً غير منتجاً. بما يدفع بإسكافي على رفض شرائه للسلطان. لأنه لن يكون مفيداً او نافعاً له. اذ هو لا يستطيع تشغيله في حانوته، او يعلّمه الصنعة. لكن الإسكافي المسكين سيكون مطالباً ـ في حالة شرائه ـ ان يقدم له طعاماً وشراباً وان يعوله في مقابل لا شيء.

وهو على ذلك يصبح تحفة من التحف التي يمكن اقتناؤها والاحتفاظ لها هذا النوع من التحف.. تحف سلاطين القرن العشرين.

٢ ـ بعد الحكيم اعتماد السلطان على الحاشية طريق هلاكه الاكيد، كسلطة تبعُد عن الشعب، ان جانب المنتفعين من السلطة ـ أياً كان نوعها ـ هم الوزير والقاضي. الوزير بمراوغاته، والقاضي بقانونه الاعرج. وهما وكل من على شاكلتهما القوة المناهضة للشعب، اذا ما كانت قوة زائفة على غرار الصورة عند الحكيم.

٣ ـ هذه الصورة المعاصرة لموقف السلام، الذي كان يتفتح بأفكاره منذ انعقاد مؤتمر (باندونج) للسلام. والتي أعطت وقتها لمصر كلمة مسموعة في قضية السلام العالمي وعلى المستوى الدولي، قد أثرت بالفعل على دراما (السلطان الحائر) من ناحية الاقبال الجماهيري الذي اندفع نحو العرض المسرحي، على غير ما عرفناه في مسرحيات الحكيم عند عرضها على خشبة المسرح.

وهو ما يثبت ان قضية السلام، ولمسة الحكيم للحظة العصر قد أدّيا معاً لهذه النتيجة من النجاح الجماهيري.

★ دراما لم تُمثل..
أشواك السلام.[١٢١].

دراما (اشواك السلام) التي كتبها توفيق الحكيم عام ١٩٥٧ م لم تصعد على خشبة المسرح العام المصري حتى الآن ضمن برامج المسارح العامة.

وهي البداية للكاتب بالنسبة لدرامات السلام، اذا ما قيست بدرامته الثانية (السلطان الحائر)، والتي كانت اكثر نُضجاً من ناحيتي الفكرة والتطبيق.

بينما يتهم الكاتب في درامته الثانية الناضجة الموقف العالمي المؤيد للحروب والقنابل والصواريخ، نراه هنا يضع هذا الاتهام على اكتاف رجال المخابرات السرية في المجتمع، في درامته (أشواك السلام).

ان قضية السلام هنا تعني السلام الاجتماعي، الذي يمكن له ان ينشأ وان يكون بين الناس وبين الاسر. وهو سلام محدود لا يصل الى خطر الحرب الداخلية، اقل بكثير من خطر الحرب القادمة من الخارج.

إن الخطر السلوكي في الفترة التي كتب فيها الحكيم درامیته (السلطان

الحائر ١٩٥٩ م، اشواك السلام ١٩٥٧ م) يتوارى ويختفي امام زحف مشكلة الخطر العالمية التي كانت تهدد بقيام واندلاع حرب عالمية ثالثة، يمكن ان تكون اكثر ايلاماً ودماراً وفناءً مما أعقبته الحرب العالمية الثانية التي لا زالت آثارها في دول القارة الاوروبية حتى يومنا هذا.

والعراقيل التي يضعها رجال المخابرات والمباحث بين افراد المسرحية وشخصياتها، لا يمكن ان ترتفع الى مستوى عراقيل الحرب او نتائجها. والتضليل الذي تدور فيه شخصيات الدراما يمكن ان ينتهي يوماً داخل المجتمع، لكن الهجوم الخارجي لا يمكن وقفه بالسلوك الاجتماعي عند افراد مجتمع ما، ذلك لأن الامر لا يتوقف عليهم وحدهم، او هو يخص سلوكهم حتى يستطيعوا تغييره. بل هو ينقض عليهم من خارج دائرة ارادتهم وفوق ما يملكون من قوة.

ان الرمز لفكرة السلام العالمي لا يكفي تحقيقها في الدراما لمجرد ان البطل يعمل في الوفد المصري الدائم للأمم المتحدة ومقره (جنيف GENEVA). لأن فكرة السلام (الأسري) كانت تسيطر على الدراما في كل لحظة ومشهد.

دراما (اشواك السلام) من نوع الكوميديا، التي لا اعتقد انها تصلح لمناقشة قضايا هامة على مستوى السلام العالمي، مثلما استطاعت كوميديا (شفايك Svejk) للكاتب الدرامي التشيكي (ياروسلاف هاشك Jaroslav Hasek) بالنسبة لموضوع الحرب العالمية الثانية. قد تكون بعض الشخصيات من النوع الكوميدي. لكن الفكرة التي قامت عليها دراما الحكيم اشبه بالخيال الضاحك الذي يولّد مفارقات مضحكة، سواء في تسلسل الحوادث المتكرر (عند الخطيب، عند الخطيبة) وتكرارهما بنفس الكوميديا المليئة بروح المفارقة. او عند الشخصيات التي تلبس قناعين، مرة معك ومرة عليك.

ان الاشاعات التي تُطلقها الشخصيات عن البطل والبطلة، ما هي الا صدىً لما كان المجتمع المصري يعانيه عام ١٩٥٧ م في كل القطاعات تقريباً.

ان الدراما لم تستطع ان تقترب من روح درامات السلام أو اهدافها. وكل ما فعلته انها استعارت شكل درامات البرجوازيين الصغار، ولم تقدم رؤية واحدة يمكن لها ان تكون نافعة لتضيف شيئاً الى قضية السلام والحرب، التي كانت تعجّ بها صفحات الجرائد اليومية وغيرها عام ١٩٥٧ م، حتى ولو اطلق الحكيم عليها اسم (اشواك السلام).

★ دراما القنبلة الثالثة..(١٢٢)
مأساة هيروشيا

قدم المسرح الحديث دراما (القنبلة الثالثة) للمؤلف مصطفى مشعل في موسمه المسرحي ١٩٦٥/٦٤ م. وقد كتبها مؤلفها فيما بين سنتي ٦٣، ١٩٦٤ م.

بينما حَلت مشكلة الجزائر بالاستقلال الوطني الذي حصلت عليه بكفاحها في بداية الستينات. وبعد ان توقفت نتيجة لذلك حرب التحرير الجزائرية. نجد فوّهات حرب جديدة تجتاز العالم في اكثر من مكان. وأهم هذه الحروب كانت حرب (فيتنام Vietnam) التي قادها الاميركيون ضد الشعب البطل في فيتنام الديمقراطية. هذا الى جانب فوّهات اخرى.

في ٦ اغسطس ١٩٤٥ م القى الطيار الاميركي (بول تيبتس Paul Tibets) قنبلة ذرية على المدينة اليابانية (هيروشيا Hiroshima) قتلت ما يقرب من ١٠٠,٠٠٠ شخص، وشوّهت ضعف هذا العدد. والنتيجة ان دلت على شيء، فانما تدل دلالة صريحة على مأساة الانسان في العصر الحديث.

ان الكاتب يكتب درامته بوحي من الموقف الذي كانت تتخذه مصر،

مستنداً الى موقفها الايجابي الذي كانت تعلنه، والذي كان ينادي بالسلام العالمي من اجل تحرير الشعوب في آسيا وافريقيا (Asia, Africa) وكافة المستعمرات الاجنبية، من اجل رقي انسان القرن العشرين.

(مصطفى مشعل) في درامته يعكس المعادلة. فبدلا من ان تنبع المأساة من الضعف ومن الرجل الضعيف، علس اعتبار ان القويّ هو الذي يخذل، وهو الذي يوقع بالضعيف في المأساة، نجده يجعل المأساة في (القنبلة الثالثة) تنبع من مصدر القوة، ومن الرجل القوي بول تيبتس. طيار هيروشيما الشهير. ذلك لأن عظم الجريمة الشنعاء يحرك ضميره فيستيقظ، ويجعله تائه الفكر، يعيش داخل مأساته التي يستمد خيوطها من لب المأساة الكبرى التي اطلقها على عالم اليابانيين العُزّل، الذين كانوا يعيشون في أمن وهدوء في هيروشيما. على هذا يصبح التوتر والضياع والقلق مقابلا للانتصار والمجد والفخار.

ان المشكلة الدرامية لا تبدأ بالقاء القنبلة. لكنها تبدأ بعد النهاية. ويكون الانتصار واستقبال البطل الامريكي العائد بالغار والهتافات، هو نفس بداية مشكلته النفسية. وكأن هتافات النصر قد أيقظت ضميره بعد طول سبات.

وتتطور مشكلة حياة الطيّار. وتظل ظاهرة ومسيطرة على اطراف القضية الدرامية حتى نهاية الفصل الثالث من المسرحية حيث تعكس هستيريا وجنون بول تيبتس على أسرته وزوجته، التي يحاول قتلها المرة بعد المرة فلا يفلح. ويتحول الانتصار الذي قدمته الدراما في فصلها الاول الى هزيمة. هزيمة الانسان امام نفسه حيث هي السقطة الكبرى. وما هو ابرز ما في الدراما فيما يتعلق بآثار الحرب على مرتكبيها ومنفذيها. وهو ما نعتبره اتهاماً يدين التصرف الامريكي في هيروشيما. وهو تصرف يعتبره المؤلف وليد السياسة الامريكية المتعجرفة، بما يكشف للشعب الأمريكي نفسه وحشيات تصرف السلطة في

بلاده في يوم من الأيام. وما كل تصورات زوجة البطل الطيار لأهالي هيروشيما: الا تعبيراً عن الفضح الذي يقصد اليه مؤلف الدراما لتعرية السياسة الامريكية امام الشعب الامريكي نفسه ابان موقف امريكا في فيتنام.

مصطفى مشعل لا يكتفي بالاتهام. لكنه يدخل الى مسببات تفصيلية تضر درامته. هو يُحمّل السياسة والدين مشكلة الحرب وأسبابها. فهو يهاجم القس الأب، وعلاقة الدين بالسياسة، ورجال الدين القساوسة بالسياسيين. كما يندد بالسكوت، وموقف الصمت الذي يتخذه رجال الكنيسة تجاه محاولات اشعال الحرب الدائمة التي تتزعمها الولايات المتحدة الامريكية من بين سائر دول العالم اجمع. في اعتماد على القوة.. والقوة وحدها.

هذه التفصيلات التي لجأ اليها الكاتب - رغم وجاهتها - فان قضية الانسان المعاصر نفسه تسبقها في الترتيب. كما تسبقها في اهمية العرض. ان موقف الدين والسياسة معروف بالتحالف منذ ظهر الاستعمار. ومعنى هذا ان الكاتب قد ضيّع جهد درامته وشغله في بديهيات. كان من الممكن بدلا منها تعميق مسرحيته، ومأساة البطل المعاصر بدلا من سرد هذه المعلومات الصحفية التي احتلت مكان العناصر الدرامية في التأليف. والتي لم تخرج في كثير عن معلومات عن الحادثة الشهيرة هيروشيما، بل ونجازاكي ايضاً (ترجمة الدكتور محمد هدارة).

والدراما في فصلها الثاني تُجري الاحداث في مستشفى هيروشيما. ويكاد هذا الفصل ان يكون فصلاً حقيقياً منقولاً نقلاً فوتوغرافياً عن الواقع. المعلومات مستقاة من الاطباء اليابانيين الذين عالجوا ضحايا ومرضى هيروشيما ونجازاكي (Nagazaki). الحكايات السردية تملأ بدلا من الحادثة. والعرض للمرضى ليس اكثر من قصة مأساة تتكرر على لسان كل شخصية في الفصل. والنتيجة ان تصاب الدراما بالشلل ولا يبقى الا التكرار والملل. ونصل الى

اعتاب (الميلودراما Melodrama) الزاعقة. مثـل مشهـد مـوت أم بين يـدي ابنتها.

كما ان ثورة المرضى على الطيار الأمريكي نراها ثورة مصطنعة مبالغ فيها، عندما يقْدم لزيارتهم، لم تستطع الدراما ان تُحكم رسمها ونسجها. لأن المرضى الذين يثورون لضياعهم وضياع اطرافهم التي سببت عجزهم الواقع امامنا، ينسون ذلك كله في لحظات درامية زائفة، ويدعون الى الله ان يرحم الطيار الذي سبب دمارهم وعجزهم الى آخر حياتهم.

ليس معنى السلام ان ينقلنا الكاتب الدرامي الى امكنة الحرب مشهداً بعد مشهد. ان هذا منطق ساذج. فـالعبرة بـالافكـار التي تتصـارع وتحتشـد بين القضيتين المتناقضتين، قضية الحرب وقضية السلام. اذ تبعاً لقوة هذه الافكار وبثرائها وبعظمة الصراع بينها وبوضوح التضاد بين الفكرتين تعلو الدراما وتسمو.

اننا نشم في الدراما رائحة المؤلف. ان ما يقوله الأب الديني «ان شعوب افريقيا لن تقبل أي احتلال او نفـوذ. وإن ثـورة الشعـوب ستحطـم آمـال واحلام السياسيين الأمريكيـين»(١٢٣) لا يمكن بأية حال من الاحوال قبوله، لأنه لا يمكن ان نُصدق ان الشخصية الدينية الأمريكية يمكن ان يصدر عنها حوار على هذا المستوى. لأنه ـ وبكل بساطة ـ يتعارض في الوقت نفسه مع السياسة الأمريكية التي بناها الكاتب على تحالـف واتحاد السيـاسـة مـع الديـن ورجال الدين.

لكننا نفهم ان كلمات مصطفى مشعل الحماسية الوطنية كانت تتسرب ـ وفي غير وعي منه ـ الى شخصياته المسرحية احياناً، فتعصف بالبناء الدرامي.

هوامش ومراجع الباب الرابع

(١١٥) سقوط فرعون

تأليف ألفريد فرج، المشهد الثالث.

(١١٦) سقوط فرعون

نفس المرجع السابق، المشهد السابع من٦٨ .

(١١٧) السلطان الحائر

نُشرت الدراما باللغة الفرنسية في باريس بعنوان (افترت) .

(١١٨) السلطان الحائر

المرجع السابق تأليف توفيق الحكيم . مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز (المقدمة) .

(١١٩) غالي شكري

مجلة الطليعة . . العدد ٥ السنة السابقة مايو ١٩٧١ م ص ٦٢ .

(١٢٠) رجاء النقاش

مقعد صغير امام الستار ١٩٧١٠ م . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . ص ١١ .

(١٢١) اشواك السلام

تأليف توفيق الحكيم (المسرح المنوّع) .

(١٢٢) القنبلة الثالثة

تأليف مصطفى مشعل . صدرت في كتاب عن الدار القومية للطباعة والنشر، الكتاب الماسي العدد ١١٦ في ١٤/١٢/١٩٦٤ م .

(١٢٣) القنبلة الثالثة

المرجع السابق . الفصل الاول، اللوحة الثانية ص ١٧ .

الباب الخامس

المسرح الخاص الأهلي

الدرامات البرجوازية المبكرة

فترة إعداد الروايات للمسرح

جهود فرقة المسرح الحر

في ٣٠ سبتمبر عام ١٩٥٢م - ولم يكن قد مضى شهران على الثورة المصرية - تكونت من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية أول فرقة مسرحية أهلية مثقفة على نظام اشتراكي تعاوني بطريقة الأسهم، هي فرقة المسرح الحر التي ملأت فراغاً مسرحياً في مصر. فلم يكن يعمل في ذلك الوقت في الحقل المسرحي الا (الفرقة القومية) و(فرقة المسرح المصري الحديث) كمسرحين حكوميين، وفرقة (نجيب الريحاني) كمسرح أهلي. الى جانب (المسرح الشعبي) الحكومي الذي كان متخصصاً في عرض أعماله في الريف المصري يتنقل فيه من مدينة الى مدينة ومن قرية الى أخرى.

وأهم ما جاء في أهداف انشاء المسرح الحر هو الفقرة الثالثة التي تنص على « تدعيم النهضة الاجتماعية الحديثة في مصر عن طريق المسرح[١٢٤] ».

جهود المسرح الحر جديرة بالاشارة اليها كعلامة من علامات المسرح المصري الحديث في مصر. ورغم أن الفرقة لم يكن لها مسرح ثابت تعمل عليه، الا أنها استطاعت وسط ظروف المنافسة القاسية، خاصة مع الفرقة القومية الحكومية والفرق الأهلية الأخرى، أن تقدم في عشر سنوات ما بين

١٩٥٢ م، ١٩٦٢ م تسعة عشر برنامجاً مسرحياً يتكون من ١٣ دراما مصرية، ٣ مسرحيات مُعدّة عن قصص طويلة للروائي نجيب محفوظ، أوبريت غنائي، برنامجاً عن معركة بورسعيد عام ١٩٥٦ م في ظروف العدوان الثلاثي يتكوّن من ثلاث درامات قصيرة من ذات الفصل الواحد، مترجمة واحدة هي (نورا Nora) لهنريك ابسن (Henric Ibsen) تحت اسم (بيت الدمية).

وعرضت فرقة المسرح الحر هذه المسرحيات في أكثر من ١٢٠٠ حفلة مسرحية شهدها ما يزيد عن نصف مليون متفرج على مسارح دار الأوبرا والجمهورية وحديقة الأزبكية و٢٦ يوليو ومحمد فريد والعائم وقاعة إيوارت التذكارية بالقاهرة. ومسارح سيد درويش ولونابارك بالاسكندرية. ومسارح البلدية بطنطا والألدورادو ببورسعيد والبلدية ببورسعيد والجمهوري برأس البر. وعلى مسارح أخرى في مدن ميت غمر والسويس ورأس غارب.

وفي خارج الجمهورية عرضت أعمالها المسرحية في دمشق ودرعا والسويداء والقنيطرة وحمص وحماه واللاذقية وحلب ودير الزور.

وهو نتاج يزخر بالدرامات المصرية الجديدة ذات الاتجاهات المختلفة.

وقد قدّم المسرح الحر المؤلفين المسرحيين الجدد نعمان عاشور، رشاد رشدي، أنور ملك قزمان، محمد كمال هاشم، عباس الرشيدي، محمود السعدني، محمد عبد الرحمن خليل، حسن عبد الوهاب.

كما قدّم من المخرجين الجدد عبد المنعم مدبولي، كمال يس، سعد أردش، علي الغندور، ابراهيم سكر، صلاح منصور، أحمد سعيد.

كما قدّم المعدّة أمينة الصاوي التي أعدت للمسرح روايات الروائي المصري

نجيب محفوظ (زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق) . فنال المسرح بذلك السبق في تقديم روايات نجيب محفوظ مُعدّة على المسرح .

وكل هذه المحاولات تجعلنا نتعرض لفرقة المسرح الحر لفحص أهم انتاجها . وقياس مدى تأثيره على المسرح المصري، وعلى الدراما المصرية التي انبثقت مع ميلاده في وقت واحد بعد الثورة المصرية .

والدرامات المصرية التي قدمتها الفرقة هي . .

(الأرض الثائرة)	يناير ـ كانون الثاني ١٩٥٣ م
محمد كمال هاشم وعباس الرشيدي	
(حسبة يرما)	
(عزت السيد ابراهيم	أبريل ـ نيسان ١٩٥٣ م
(الرضا السامي)	
محمد كمال هاشم	نوفمبر ـ تشرين الثاني ١٩٥٣ م
(عبد السلام افندي)	
أنور ملك قزمان	أكتوبر ـ تشرين أول ١٩٥٤ م
(خايف اتجوز)	
رشاد حجازي وحسن عبد الوهاب	ديسمبر ـ كانون أول ١٩٥٤ م
(كوكتيل العجائب)	
كمال يس وعبد المنعم مدبولي	أغسطس ـ آب ١٩٥٥ م
(المغناطيس)	
نعمان عاشور	أكتوبر ـ تشرين أول ١٩٥٥ م
(الناس اللي تحت)	
نعمان عاشور	أغسطس ـ آب ١٩٥٦ م

(ماهية مراتي)	
أنور ملك قزمان	نوفمبر تشرين ثاني ١٩٥٧ م
(فيضان النبع)	
محمود السعدني	مايو أيار ١٩٥٨ م
(الفراشة)	
د . رشاد رشدي	فبراير/شباط ١٩٥٩ م
(مراتي نمرة ١١)	
أنور ملك قزمان	أكتوبر/تشرين أول ١٩٥٩ م
(لعبة الحب)	
د . رشاد رشدي	أبرَيل/نيسان ١٩٦٢ م

الدرامات البرجوازية المبكرة

★ الأرض الثائرة

في يناير ١٩٥٣ م يعرض المسرح درامته الأولى (الأرض الثائرة ـ تأليف محمد كمال هاشم وعباس الرشيدي) .

أحداث الدراما تدور قبل قيام الثورة، وتسجل محاولات شباب الفلاحين الثائرين (حامد، خليل) وغيرهما، لتخليص أهليهم من الضغط الاقطاعي الذي تمارسه دائرة (السواركلي) باشا عليهم. وتبوء محاولات الشباب بالفشل، ليظل الصراع قائماً بين طبقتي الاقطاع وطبقة الفلاحين المعدمين، حتى تنبثق ثورة ٢٣ يوليو، فتُنفذ الطبقة الضعيفة بين موجات الفرح والهتاف للثورة .

والدراما كُتبت على عجالة بعد قيام الثورة بشهور قليلة. واستلهمها كاتباها من وقائع الثورة المصرية. لكنها لم تكن الا أكثر من رثاء على عهد

مضى . وهي وسط هذا الرثاء تترحم على عصر الباشاوات والبكوات والطبقات التي حكمت قبل الثورة في سرد ضعيف يفتقد أحكام الدراما الجيدة . فيصبح رثاءً عاجزاً لا يضيف الى ما يعرفه المتفرج المسرحي كثيراً . وهو ما نقول معه بأن الدراما لم تُضف جديداً ، كأسوأ أنواع الدرامات .

وما قدمته المسرحية كان صوراً مبتورة لواقع مضى . وهذه الصور لا تجد من بين الشخصيات من يقدر على تجسيد التأثير الدرامي لفقدان الحادثة نفسها . وحتى إن تواجدت أحياناً شبه الحوادث فإنها تكون (خارجية) ليس فيها من العمق الدرامي ما يسمح لها بالعيش أو الازدهار أو التطور . وكل ما تقدمه الدراما من صور هي صورة لسرايا السواركلي باشا وولديه ، وصورة أخرى للفلاح سلاّم وأسرته في ضياعه من بطش الباشا الاقطاعي . وصورة ثالثة مهزوزة مترددة لشباب القرية الصغيرة تتجسد في شخصية (حامد) . وأخرى رابعة ميلودرامية للعسكري (خير) العاجز القعيد الذي أصيب في حرب فلسطين عام ١٩٤٨ م . وصورة لعبيط القرية (بهلول) يهذي بالحقائق والأكاذيب فلا نتبين هذه من تلك . فيتأرجح بين صوفية وعربدة لا نعرف لها من مبرر . وأخيراً صورة (شديد أفندي) ناظر العزبة التقليدي في عهد الاقطاع .

وكل هذه الصور المختلطة بيئة وتصرفات وسلوكاً تسير الى جانب بعضها البعض ، وتتبع بعضها البعض في غير انسجام ، وفي تضارب نلمس آثاره على الشخصيات المسرحية .

من بين خصائص درامات البرجوازيين الصغار (درامات المواطنين) أنها لا تقود غالباً الى تأثير فعلي حقيقي . لكنها تظهر وتسير في شكلها التقليدي تمس السطح ولا تصل الى الأعماق .

البطل الدرامي (سلاّم) تتضارب القوى المختلفة في تكوين شخصيته .

وهو رغم الظلم الواقع عليه وعلى داره، فهو رغم ذلك يبدو ضعيفاً واهناً عاجزاً. وهو يظل هكذا حتى بعد علمه بقيام الثورة في نهاية الدراما. وهو يتأرجح تارة بين الضعف وتارة أخرى بين الخيال الرومانسي المريض، ثم تارة ثالثة بين القوة المفاجئة والشجاعة التي تهبط عليه من السماء.

وبما أنها تصل الينا كقوة بلا مقدمات أو مبررات أو مسببات، فإنها تظل قوة مجهولة لا تؤثر ولا يمكن لها أن تؤثر في الأحداث. كما لا توصّل الى وزن درامي أو ثقل فني للشخصيات.

لم يستطع المؤلفان أن يرسما خطوطاً محددة لبطلها المنكوب سلاّم، حتى يقدم لنا صورة واضحة عن الفلاح في فترة حاسمة من فترات المجتمع المصري. فظهرت الشخصية تميل دائماً ذات اليمين وذات اليسار، إذا ما هبت عليها الرياح أو العواطف.

بقية الشخصيات بعد شخصية سلاّم، لا تخدم الدراما رغم أنها تعيش نفس العيشة القاسية التي تتعرض لها في كل يوم وفي كل ساعة لبطش الاقطاع والاستغلال. ولا يُحمّل المؤلفان شخصياتهم قُوى كبيرة مؤثرة. بل إن كل ما تنطق به الشخصيات من حوار يصبح كفقاعات الصابون ليس له من أثر يمتد، فلا يُغيّر من الأمر شيئاً. ذلك أن المسرحية تتعرض لمشاكل فردية في صورة وتُغرق نفسها في متاهات ذاتية مفردة.

إن حركة الشباب من الفلاحين لا تزيد عن كونها انفعالاً ساذجاً، يتجلى في شخصيتي (حامد، خليل). ويقابل هذا الانفعال الأحمق استكانة متعمدة في شخصيتي العجوزين (سلاّم، عمران). الأول يقبل الظلم ويرضى به طائعاً مختاراً، وكل ما يحلم به أن يشتكي الاقطاع والباشا للوزراء في مصر، وهم اقطاعيون أيضاً. والثاني يثق لأنه يثق في قدرة الشباب كما يقول. وهو موقف

يَظهر الانفصال الأسري في القرية، ويبرز عدم الربط الذي يميّز درامات المواطنين.

وبدلاً من الحث على التحرك لمجابهة الظلم الواقع على القرية في علانية، وعلى دار سلاّم المعرضة للهدّ والازالة، نرى سلاّم يرتع في رومانسية فلاحية، فيترك مشكلة داره ومشكلة الظلم الواقع عليه ليتغزل في داره، وما هو استطراد غير در بمي البتة، ويقول..

« لكن داري أنا. المقعد اللي اتولدت فيه. واتولد فيه خير وخضره ومحمد. المقعد اللي مات فيه أبويا قدام عينيّ دول. اللي انتصبت فيه مياتم وأفراح. والحاصل اللي خزّنت فيه داري وفولي وشعيري. والفرن اللي ياما كلت من خبزها. ريحة الدخان اللي بتشد الواحد من آخر البلد.... الخ » - المسرحية الفصل الثالث.

وبين هذه الصور نسمع خير عاجز الحرب يزمجر بالكلمات وكأنه شمشون الجبار، بينما نعرف أنه لن يفعل شيئاً مما يقوله لعجزه الجسدي عن تنفيذ ما يقول، نتيجة اصابته في ساقه التي يتحرك بها في صعوبة أمام أعيننا على خشبة المسرح.

وينتهي الفصل الثالث في الدراما بتأزم الموقف بين الاقطاع والفلاح الأجير سلاّم.

وفي يوم الثورة يكون الخلاص بالنسبة للموقف المتأزم. فتجسل الدراما - وفي مغالطة تاريخية - صدور قوانين الاصلاح الزراعي وملكية الفلاح للأرض، وهي لا تحدث يوم الثورة كما حدثت في الدراما. ثم تنتهي الدراما بمواقف ملفقة سعيدة وخاتمة مفرحة. لا تنسجم أو تتوافق مع مشاكل الأرض العديدة التي نشأت على مستوى الواقع بعد الثورة. والتي كان يمكن للكاتبين

أن يستلهماها ، والتي تمثلت في مشاكل بعض الاقطاعيين الرافضين لتسليم الأرض أو تنفيذ القانون، كما حدث مع عائلة (الملوم) باشا .

والدراما على ذلك تصبح تسجيلاً خاطئاً للثورة وتفاؤلاً لا يستند على واقع تاريخي أو حتى منطق درامي . وتبقى فرقة المسرح الحر بعرضها الذي قدمته أسبق الفرق ـ رغم دراماتها الهزيلة هذه ـ على تقديم الفلاحين والمشكلة الريفية بعد الثورة . لكنها لا تضيف كثيراً في واقع الأمر عما سبق تقديمه من مسرحيات أبرزت مشاكل الفلاحين تحت الضغط الاقطاعي .

« وكان المسرح الحر بطبيعة تكوينه يضم بعض العناصر المثقفة القادرة على أن ترفع رأسها قليلاً من الدوامات الحرفية والتجارية التي كانت تجذب الغالبية الساحقة من المسارح الموجودة آنذاك . وأن تستشرف آفاقاً فكرية أكثر تقدماً . وعلى الرغم من ذلك انزلقت بعض أعمال المسرح الى الهوة التجارية الخالصة »(١٢٥) .

لعل الناقد (أمير اسكندر) كان يقصد الاشارة بذلك الى مسرحية (حسبة برما ـ عزت السيد ابراهيم) التي قدمها المسرح الحر في ابريل ١٩٥٣ م .

★ **حِسبة بِرْماَ**

دراما أحداثها في أحد الفنادق بمدينة الصعيد (الأقصر) . عندما يذهب الأثرياء لتمضية فصل الشتاء حيث الشمس ساطعة في عز شهر يناير .

اختار المؤلف لجو درامته طبقة برجوازية ثرية هي عائلة (همام بك البرديسي) ليقدم لنا مشاكلها اليومية العادية . همام بك لا يريد زواج ابنه (حسنين) من ابنة عمه الفقيرة (ليلى) لأنها مُعدمة . والابن يتحايل على ذلك بانتحاله عدة شخصيات ، حتى يُجبر أبيه على زواجه من الفتاة التي يُحبها .

والدراما مشكلة ساذجة من المشاكل الاجتماعية المكررة التي تكررت في

أفلام السينما التي ظهرت خاصة إبّان الحرب العالمية الثانية . النكات في الدراما تقوم على سوء الفهم اللفظي، وليس الدرامي أو الحدثي . والمؤلف يطيل في الحديث عن الشخصيات قبل ظهورها، ويخضع للنكتة اللفظية قبل اهتمامه بالموقف أو تمسكه بالحوار الجيد .

الدراما رخيصة . ولا تزيد عن النوع الذي كان يشق طريقه الى خشبات المسارح الأهلية غير الملتزمة . وهي من الدرامات التي حققت نجاحاً جماهيرياً فائقاً لفرقة المسرح الحر، أعانتها مادياً على السير في طريقها الفني. لكنها أساءت الى برامج الفرقة ـ خاصة وهي في مستهل حياتها ـ بل وحطمت الهدف الأسمى من وجودها، وهو ما نصت عليه الفقرة الثالثة، الخاصة « بتدعيم النهضة الاجتماعية المصرية عن طريق المسرح » . . إحدى فقرات أهداف قيام الفرقة .

محاولات نحو الدراما الاجتماعية
(عبد السلام أفندي، ماهية مراتي، الفراشة)

★ دراما عبد السلام أفندي

في أكتوبر/تشرين أول ١٩٥٤ م قدّم المسرح الحر دراما (عبد السلام أفندي) . وفي شهري نوفمبر وديسمبر من عام ١٩٥٧ م عرض دراما (ماهية مراتي) والدرامتان من تأليف الكاتب أنور ملك قزمان .

الدراما الأولى كتبها في نفس السنة التي قدمتها فيها الفرقة على المسرح . والدراما الثانية كتبها في مارس ١٩٥٥ م لكنها لم تُعرض إلا بعد سنتين . ولعل هذا التأخير في عرضها يعود الى ظروف العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ م، كما يعود أيضاً الى عدم امكانية فرقة المسرح الحر ايجاد دار ثابتة لها تقدم عليها عروضها متى رغبت في ذلك .

غير أن ما يُهمنا من هذه التواريخ هو المقارنة بين ما قدمته الفرقة الأهلية (المسرح الحر) وبين ما كان يجري تقديمه في نفس الفترة على المسرح الحكومي الدائم، وأعني به (الفرقة المصرية الحديثة).

ففي موسمها عام ١٩٥٥/٥٤ م قدمت مترجمة واحدة (صفقة مع الشيطان - ترجمة سليمان نجيب وصلاح ذهني)، الى جانب ٤ درامات مؤلفة. هي (مضحك الخليفة - علي أحمد باكثير)، (سكان العمارة - جاذبية صدقي)، (الأيدي الناعمة - توفيق الحكيم)، (بابا عاوز يتجوز - أنور فتح الله). وأغلبها كوميديات كانت تعتني بالمحافظة على خط الترفيه البحت، بما كان يتناسب مع جهود الفرق الأهلية، ويتعارض مع رسالة المسرح الحكومي الذي يمثل الدولة ومستواها الفني باستثناء دراما توفيق الحكيم (الأيدي الناعمة).

فإذا ما بحثنا في انتاج المسرح الحكومي عن الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧ م وجدنا انتاجه ينم ويشير الى اصلاح يدعو الى التفاؤل. حيث قدّم مترجمتين هما (زواج الحلاق - بومارشيه) ترجمة فتوح نشاطي وأنور فتح الله، (الوارثة - هنري جيمس) ترجمة الدكتور عبد القادر القط.

بينما يتحدد هذا الاصلاح الذي أشرنا اليه في الدرامات الخمس التي عرضها ضمن هذا الموسم. وهي (سقوط فرعون - ألفريد فرج)، (دموع ابليس - فتحي رضوان)، (الصفقة - توفيق الحكيم)، (الناس اللي فوق - نعمان عاشور)، (جمعية قتل الزوجات - يوسف السباعي).

وتنتمي هذه الدرامات المصرية الى نوعيات درامية مختلفة، سوف نتناول بعضها في الأبواب الخاصة بها ما اذا ما كان لها علاقة بموضوع هذه الدراسة.

لكن أهم ما يعنينا من هذه المقارنة بين المسرحين الأهلي والحكومي وبين انتاج كل منهما في الموسمين اللذين ذكرناهما (١٩٥٥/٥٤ م،

١٩٥٨/٥٧ م) أن الدرامتين اللتين قدمهما المسرح الحر تضعان اليد على بدء ظهور اتجاه للدراما الاجتماعية الحديثة. فإذا ما كان مؤلف درامتي (عبد السلام أفندي، ماهية مراتي) هو أنور ملك قزمان، الذي قدّمه المسرح الحر في أول انتاجه المسرحي (عبد السلام أفندي) عام ١٩٥٤ م سنة كتابته لمسرحيته، أدركنا أنه كتب درامته الثانية (ماهية مراتي) في العام التالي مباشرة (مارس/آذار ١٩٥٥ م)، وبتكليف من المسرح الحر.

وهو ما نستنتج منه أن خط الدرامات الاجتماعية في فرقة المسرح الحر، كان وفق خطة مرسومة نحو احياء هذا اللون من الدرامات. والثابت أن هذا الاتجاه كان حصيلة تدفق جماهير المسرح واندفاعها نحو انتاج المسرح الحر من جانب، واهتمام الفرقة الأهلية في المحافظة على جماهيرها من جانب آخر، وذلك بطرق الموضوعات التي تستسيغها الجماهير.

من الطبيعي أنه لا يمكن التدليل على مولد تيار معين له خصائصه وسماته الدرامية من واقع دراميته فقط. لكن ما نحسبه جهداً لفرقة المسرح الحر انها حاولت ضمن برنامجها تبنّي قيام محاولات نحو ايجاد الدراما الاجتماعية منذ عام ١٩٥٤ م بتقديمها دراما (عبد السلام أفندي). ثم تابعت خطوتها الأولى في عام ١٩٥٧ م بدرامتها الاجتماعية الثانية (ماهية مراتي). وجعلت المسرح الحكومي - للمرة الثانية - يقتفي أثر انتاجها ليسارع بتقديم درامات لها خصائص أو طابع الشكل الاجتماعي. فعرض (الناس اللي فوق) لنعمان عاشور في الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧ م على مسرح حديقة الأزبكية.

عبد السلام أفندي موظف متوسط الحال. صاحب أسرة يعيش حياة صعبة نتيجة دخله الوظيفي الذي لا يكفي أو يسد أسرته أو يوازن مصروفاته. وهو من خلال حلم بعد غداء أول يوم في الشهر، يمتحنه المؤلف الدرامي ويسير به الى طريق الغواية. فيقبل الموظف عبد السلام أفندي الرشوة مستغلا الوظيفة

في ذلك . وينهال عليه المال بالقنطار . فيتغير حاله ويسدد ديونه ، وتتغير نظرة الناس اليه ، وأولهم جيرانه الذين كانوا يزدرونه لفقره وحاجته .

يزداد عبد السلام أفندي سيراً في طريق الغواية . فيتخذ لنفسه زوجة ثانية ـ وهو ما تقره الشريعة الاسلامية ـ ويعيش حياة رغدة من المال الحرام . غير أن هذا المال الحرام سرعان ما يجلب عليه المصائب العديدة . فيموت أحد أولاده بالمستشفى . ويُتهم ابنه الثاني بالشيوعية . غير أن البطل الدرامي يستيقظ من نومه فجأة قرب نهاية المسرحية . فيكشف المؤلف الحوادث على انها حلم لذيذ ، وتنتهي الدراما دون حل لأية مشكلة من المشاكل الاجتماعية الأساسية التي تعرّضت لها وعرضتها في الحلم ، الذي يستغرق الدراما بأكملها .

من خصائص الدرامات الاجتماعية ، أنها تناقش قضية من قضايا المجتمع يتعرض له أفراده . وحينما كتب النرويجي (هنريك ابسن) درامته الاجتماعية (نورا) قدّم مشكلة التطور والتقدم التي مسّت المرأة في عصره ، عارضاً صراعاتها مع الأسرة والبيت والزوج والحياة .

فماذا قدّم أنور ملك قزمان في درامته المصرية ، وأولى محاولاته في الدراما الاجتماعية ؟ طبعاً من العسير ، بل ومن غير الانصاف أن نقيم موازنة بين ابسن مبدع الدراما الاجتماعي وبين قزمان الكاتب المصري . لكننا لا نجد سبيلاً آخر غير الموازنة ، على اعتبار أن ابسن بمسرحه الاجتماعي قد حدّد الى حد كبير الخصائص الفنية للدراما الاجتماعية .

دراما عبد السلام أفندي مليئة بخطوط المشاكل الاجتماعية . وهي مع ذلك خالية من المشكلة الاجتماعية الحقيقية . خطوط المشاكل الاجتماعية تظهر في مشكلة الفقر عند صغار الموظفين ، وفي مشكلة تعدد الزوجات ، وفي مشكلة الرشوة كمرض من الأمراض الاجتماعية ، وفي مشكلة التراخي الذهني الذي

يؤول كل عقبة في الاصلاح الى الدين، بدلاً من البحث عن حقيقة وأصل المشكلة، وفي محاولة حلها بحلول منطقية يفرضها وعي العصر.

ومع وجود كل هذه الخطوط في الدراما، فإنها لم تستطع أن تصل إلى تجسيد فكرة اجتماعية واحدة، تضعها في نقطة الإرتكاز، حتى تنطلق منها إلى معالجة درامية محددة، لموضوع محدد، يتعرض لقضية محددة من قضايا المجتمع المصري.

وتبقى المشكلة الدرامية - ولا أقول القضية الدرامية - التي وضعها أنور ملك قزمان في الدراما منذ بدايتها حتى نهايتها لا تتغير، ولا تتبدل. وهو ما يُثبت عدم تطورها على مدى الساعات الثلاث. إذ تنتهي الدراما دون موقف معين تتخذه حيال المجتمع الذي تدور فيه، أو حتى حل قضية الموظف البسيط ذي الأسرة الكبيرة والدخل المحدود.

وكيف للمسرحية أن تحمل عبء مزايا الدرامات الاجتماعية، و بطلها عبد السلام افندي يتسلح بالمواقف الرجعية في مجتمع؟ فهو رغم حاجته إلى المال، ورغم أن مرتبه في حاجة إلى مثله حتى يوازن بين دخله ومتطلبات أسرته، يرفض أن تعمل ابنته في الخيالة (السينما) نظير ٥٠٠ جنيه في الفيلم الواحد. بينما مجموع مرتبه الشهري لا يتجاوز الثمانية عشر بينها. وهو بسلوكه يُعطّل برجعيته من منطلق الحياة، الذي يدعو إلى التقدم والى التطور. فهو يصف (وصفي) ابن جاره - الممثل الناجح الذي شق طريقه إلى الفن - بأنه ولد فاسد يسهر حتى الصباح مع الراقصات. مع أن هذا لا يحدث أو يتجسد في الدراما.

أفكار رجعية حمّلها الكاتب شخصية عبد السلام افندي، وهيَ في الأصل مستمدة من رجعية المؤلف نفسه. والأفكار التي تقول بأن المال الحرام سرعان

ما يذهب، هي الأفكار التي تحصر شخصية عبد السلام داخلها. وتصبح هي الدستور الذي يعتقد به في حياته عندما تهبط عليه أموال الرشوة[١٢٦].

إن البطل الدرامي، الذي يعمل من أجل فكرة تفيد مجتمعه لا يكون عادة على مثل هذه الصورة أو هذا النموذج الذي قدمه المؤلف في شخص عبد السلام أفندي .شخصية تسعد بالمظاهر الكاذبة، حينما تأتيه الترقية يقول.. « يعني بقيت درجة سادسة. يعني رئيس قلم، رئيس عمل، رئيس مكتب. يعني راجل رئيس وكل اللّي حواليّه مرؤوسين. ما فيش عليّ رئيس. آجي طالع ما محدّش يقول لي رايح فين؟ آجي داخل ما حدّش يقول لي جاي منين؟ حاجة حلوة خالص » ـ الفصل الثاني. وهو ما يصف الشخصية البطلة بالسطحية والتفاهة. فلا نحلم بأن تقوم بحمل قضايا اجتماعية هامة في الدراما.

وبقية الشخصيات تدور حول نفسها، بحكم الواقع الاجتماعي المفروض عليها. ومشكلة الدراما لا تهمهم في كثير، بدلاً من أن تسيطر عليهم وعلى مقاديرهم، فيسعون اليها سعياً جاداً. عبد السلام أفندي ـ وهو الفقير الواحد ـ في جانب، وبقية الشخصيات الثرية في الجانب الآخر. وهو تصنيف غريب لطبقة اجتماعية معينة، تريد أن تعرض مشكلة الدخول الصغيرة وكيفية التغلب عليها في المجتمع.

إن الدراما لم تُشر إلى العمل مثلاً. باعتباره منقذاً لمشكلة من هذا النوع، كمحاولة لزيادة الدخل، أو أي حل آخر يقترحه مؤلف الدراما. وكل ما فعلته الدراما أنْ تركت الفقير فقيراً، والمتيسر متيسراً والغني غنياً. كل يلُفَ الفلك الذي رسمه له المؤلف، دون العمل جماعياً لحل مشكلة عبد السلام أفندي، التي هي نفسها مشكلة الدراما الإجتماعية بأسرها.

وهو ما أسلم الشخصيات إلى تناقض في سلوكها. (مفتاح) يريد أن يترك

ابنه يعمل ممثلاً ليستفيد هو شخصياً من دخل ولده . ثم يظهر لنا في الفصل الثاني من المسرحية واعظاً ومرشداً لعبد السلام أفندي يحثه على الفضيلة والصبر على الفقر والاقتصاد في المصروفات . بينما هو نفسه يتصرف عكس ذلك، وعلى نقيض ما ينصح به جاره . (سنيه) زوجة عبد السلام قوية وضعيفة في وقت واحد . قوية بما تلقيه من عبارات وحوار . وضعيفة لأن الأحداث التي رسمها له المؤلف لا ترفعها كشخصية إلى مستوى عباراتها أو كلماتها التي تنطق بها . وهذا تناقض كذلك. والحوادث الدرامية تفتقد إلى التوازن. بمعنى أنها أحياناً ما تكون مفاجئة، وأحياناً أخرى مباشرة، فحوادث الازدهار عند البطل أثناء الحلم تأتي الواحدة تلو الأخرى في مفاجأة غير طبيعية . فتصبح غير مقنعة بالنسبة للمشاهد .

كما أن الحوادث المباشرة تجيء هي الواحدة تلو الأخرى. فتشك الزوجة في المال الذي لا تعرف له من طريق، والذي يهبط فجأة على زوجها الموظف البسيط عبد السلام افندي. ويمر من ولدها فجأة أيضاً مباشرة. ثم تتحكم الأوهام كذلك فيها مباشرة.

تحكُم الميلودراما النص المسرحي على اختلاف مراحله . وتكون هي السمة البارزة في كل جزء من أجزاء العمل الدرامي . وتحمل شخصية الأعمى (رجب) عامل الاستثارة الميلودرامية الفجّة، التي تصيب الدراما بأكبر عوامل ضعفها، عبر نصائحها التي تلقيها الشخصية بشكل خطابي ممجوج، على عبد السلام افندي، وعلينا في مباشرة ساذجة لا تتفق مع الفن السليم في شيء . وهي شخصية تذكر القصاص، والأدوية لعلاج الأولاد، ودخول أحدهم المستشفى، والقبض على الآخر بتهمة الشيوعية . وحكايات أخرى مشابهة، ترتكز في مجموعها على الإثارة والموت والخراب والدمار . وكلها عناصر الميلودراما ذاتها .

وسط كل هذه الخطوط، تتوه أحياناً كثيرة الخطوط الدرامية الهامة. كما يساعد على اكتمال ضياعها وفقدانها عدم حيادية المؤلف الدرامي في عرض أفكاره.

وماذا كان يحدث.. لو أن المؤلف قد اختار مشكلة درامية ليجعلها قضية درامته الاجتماعية، مثل مشكلة الزواج بأكثر من واحدة في مجتمع لا يستطيع الموظف البسيط - على غرار عبد السلام أفندي - أن يفي بكل متطلبات معيشته لأسرتين في وقت واحد؟ وهي مشكلة تعرضت لها الدراما على لسان الشخصيات المسرحية، وليس بالحدث أو الفعل. إذن يحدّد الكاتب نفسه في موضوع، هو من مواضيع الساعة في المجتمع المصري.

ومع ما تقدم، فان الجو الاجتماعي الذي أسبغه المؤلف على درامته، إضافة إلى إطار الميلودراما الذي غلّف به المسرحية، كان يجد أثراً وتجاوباً عند مشاهدي المسرح، الذين كانوا يفتقدون هذا النوع من المسرحيات الاجتماعية على خشبات المسارح.. هذه المسرحيات التي كانت تفرض لهم مشاكلهم، حتى في الإطار الناقص غير المكتمل، كما في عبد السلام أفندي.

إن (الحلم) قد أفسد كل محاولات المؤلف. فكلما تقدّم إلى الأمام خط من الخطوط الدرامية لمحاولة إثبات شيء، جاءت صورة الحلم في نهاية الدراما لتقضي على كل شيء وكل محاولة. على اعتبار أن الأحداث التي مرَت عبر الحلم، تصبح في خبر كان. لأنها أحداث تظهر في الخيال عند عبد السلام أفندي، ولا تصل أبداً إلى الواقع. وبذلك لا يكون لها أساس من الصحة أو الوجود أو فرصة التحقيق. لأن عبد السلام افندي ينتهي به الحال في نهاية الدراما إلى الموقف الاجتماعي نفسه الذي بدأت منه الدراما. فقيراً، لا يستطيع سد حاجيات أسرته. ومع ذلك تبقى المشكلة الاجتماعية التي أثارها المؤلف

دون مس وبلا حل. لأن واقع أسرة عبد السلام أفندي - رغم اننا نراه ونشاهده في الأحداث - لا يصعد إلى مستوى المناقشة الدرامية ليصبح قضية الدراما وبها المشكلة الاجتماعية.

وعلى ذلك، فاننا نخرج من العرض المسرحي دون التأثر أو حتى الانتباه لأفكار تطرحها الدراما. ذلك لأنها تتعرض للمشكلة من خلال الحلم وليس من خلال الواقع.. هذا الواقع الذي يسمح لها بالتجسيد، وبالاقتراب من صلب المشكلة الاجتماعية.

★دراما ماهية مراتي

كما كانت المشكلة الاقتصادية هي موضوع دراما (عبد السلام أفندي)، فإن المؤلف أنور ملك قزمان يعيد نفس المشكلة - ولكن من زاوية أخرى - في دراما (ماهية مراتي) التي كتبها عام ١٩٥٥ م وقدمتها فرقة المسرح الحر في شهري نوفمبر/تشرين ثاني وديسمبر/كانون أول ١٩٥٧ م على مسرح حديثة الأزبكية.

لكنه بدلاً من اختيار بطلة موظفاً من طبقة متوسطي الموظفين، يلجأ في درامته الجديدة إلى أن يجعل البطل الدرامي (خيري) أحد الشباب الذي تخرج حديثاً من الجامعة، والذي لا يكفيه مرتبه الشهري لكي يبدأ به حياة جديدة بأسرة سعيدة. والمؤلف لا يقصد بطله الدرامي فقط، لكنه يجعله نموذجاً لآلاف الشباب المصري الذي يواجه هذه المشكلة بعد فراغه من تعليمه الجامعي.

وعلى هذا تصبح المشكلة هنا مشكلة عامة، من المشاكل الحقيقية التي يزخر بها المجتمع المصري. وهو ما نلحظه في توفيق المؤلف في استعماله هذه المرة نسيجاً أقرب ما يكون إلى واقع المجتمع. وبذلك يكون أقرب إلى مشاكل

الدراما الاجتماعية عنه في درامته السابقة (عبد السلام أفندي). لأنه يعرض هنا مشكلة تتعلق بالطبقة الوسطى، وعلى الأخص شباب هذه الطبقة الذين لا يزالون على أول الطريق.

والمشكلة الاقتصادية عند الشباب تعطي الفرصة للكاتب للتعرض لمشاكل الجنس، والأساليب التي يلجأ اليها الشباب لحل هذه المشاكل، وكلها أساليب مؤقتة تظل مرهونة بالوصول إلى حل لقضية الدرامة الأولى.. تغيّر الوضع الاقتصادي لهذه الطبقة، هذا التغيّر الذي يُتيح لها الانطلاق والعمل.

الدراما في موضوعها تتعرض للمشكلة الاقتصادية وطريقة حلها. ويجد الكاتب ماهية الزوجة أحد الحلول التي يناقش من خلالها الفكرة الرئيسية في درامته .لكن كيف ناقشها؟

طبيعي أن فكرة (ماهية مراتي) بقصد التعاون بين شريكين هما الرجل والمرأة في المجتمع على أساس من المشاركة الاجتماعية والاقتصادية فكرة جيدة. لكن كيف عالجت الدرامة هذا التعاون؟

أرادت الدراما أن تُثبت التعاون بعدم التعاون. فأوجدت انفصالاً بين الزوج والزوجة العاملة. وعدّدت مساوىء الزواج بالزوجة الموظفة العاملة. لماذا؟ لأن الزوج يعود إلى بيته ولا يستطيع أن يتناول غداءه، الذي لم تُحضره له الزوجة ربة البيت لانشغالها في العمل.

ومعنى ذلك أنت المؤلف قد جعل الطعام هو أهم الأهميات في حياة الزوج. ولم يعتبر (الدكتورة سميره) الزوجة وهي تكافح في المستشفى من أجل شفاء المرضى مهمة اجتماعية وإنسانية. وهو ما نكتشف معه قصر نظرة الكاتب إلى الموضوع الاجتماعي، وكيفية المعالجة الدرامية للمسرحية الاجتماعية. فليس تجهيز الغداء للزوج هو الرضا الاجتماعي الذي ليس من بعده

رضى. وهو ما نستنتج منه أن الدراما لم تناقش القضية على أساس علمي أو منطقي.

إن استمرار التعاون في المجتمع، هو في رأيي قضية الدراما الأهم. والتي نُسجت عليها الأحداث خلال ثلاثة فصول. ونحن من خلال الدراما يصعب علينا حقيقة الكشف عن وجهات نظر كاتبها. هل هو يؤيد موقف المرأة العاملة؟ أم أنه يرفض الموقف؟ رغم ان ميلاد المسرحية يوافق أخذ المجتمع المصري بيد المرأة وتأييد موقفها في التحرك والخروج إلى ميدان الوظائف العامة، عابرة أبواب المصانع في وردياتها الليلية الصعبة.

لكن الأحداث أمامنا في الدرامة تشير - وربما بطريقة غامضة - أن المؤلف يعتبر الزواج من امرأة عاملة هو التعب، وهو عذاب الأطفال وتفكك الأسرة. وهو ما يشير - مرة ثانية - إلى رجعية نظرة الكاتب. وعلى ذلك، فالدراما تُظهر وترسم المشكلة على أنها صعبة الحل. لكن ما نراه هو أن فكرة الدرامة أكبر بكثير من نوع المعالجة التي طرحها الكاتب. بل إننا لنقول بأنها أكبر وأعمق من فكر المؤلف نفسه، رغم أنه صانعها. لأن معالجة موضوع جيد كهذا، لا يكفي أن ينتهي بوعدٍ من الزوجة تتعهد فيه بالمحافظة على معدة زوجها لتملأ حسبما يود وساعة ما يريد. لأن هذا ليس هو الحل الصحيح لمشكلات الزوجات العاملات. أو اللاتي بدأن في الدخول إلى ساحات العمل، كظاهرة من ظواهر المجتمع وتقدمه بعد الثورة. لأن هذا التعهد يبدو ضعيفاً ملفقاً، ولا ينسحب على الظاهرة بوجه عام حتى يصبح شاملاً وعاماً، بقدر ما يضيق حجمه ليصلح لأسرة الشابين (خيري وسميرة). وهما زوجان من بين عشرات الآلاف الذين تمسهم المشكلة.

وإذن.. فالمؤلف والحالة هذه قد عرض قضية اجتماعية من قضايا المجتمع. وسجّل موقف العصر للمرأة، وهي تتطور وتتبدّل نتيجة تغييرات المجتمع

نفسه وظروفه. لكن هذا التسجيل يبقى في النهاية ناقصاً ومبتوراً.

ونتيجة لهذا النقص، فلم تُفسح الدراما المجال للأحداث المسرحية لتتضافر مع الموضوع. بدليل هذه التداخلات الكثيرة في الفصل الثاني.. هذا الفصل الذي يميل الى العبور على الأشياء ولا يستند إلى التركيز. كما أن كثرة الدخول والخروج ساعدت على ظهور النقص بشكل واضح.

لذلك كانت بعض الشخصيات العامة في الدرامة لا تسير وفق التطور الذي كان يجب أن يحتل المسرحية. والذي يتمسك أول ما يتمسك بسلوك الشخصيات ذاتها. إن شخصية (عبد المتعال) وهو الأب الوقور الذي يمثل التقاليد والقيم في الدرامة يظهر في سلوك رخيص وهو يغازل الخادمة (فيفي). وهو نفسه الذي يعترض على سلوك الشابين (حسني، خيري) ابنه وابن أخيه. هذا الخلط في الشخصية الواحدة يؤدي إلى اهتزاز الشخصية وزعزعتها وعدم استبياننا لرؤية الدراما. وهو ما نعتبره استرسالاً من الكاتب، وانحرافاً نحو الكوميديا الرخيصة، وخضوعاً لا مبرر له للمواقف الهزلية الضعيفة التي لا تستهدف إلا الاستحواذ على ضحكات هشة من الجماهير.

أقبل الجمهور على هذا النوع من الدرامات لآنه وجد نفسه كطبقة وسطى تظهر على خشبة المسرح. فشخصيات الدرامات الاجتماعية هم الموظفون والتجار وغيرهم. كما وجد الجمهور أن بداية اهتمام الدراما بمشاكله الاجتماعية - رغم ضعفها الدرامي من وجهة نظرنا - عاملاً من عوامل ربطه بالمسرح، الذي كان قد بدأ يأخذ طريقه لمس المشاكل التي تهم أفراد الطبقة الوسطى والطبقة الشعبية. وهو ما لم يكن معروفاً في الدراما المصرية من قبل. وعلى المستوى العريض الذي ظهرت به الشخصيات المتوسطة والشعبية على المسرح.

ومع أن عبد السلام أفندي لا يجد حلا لمشكلته أو مخرجاً لقلة دخله في

نهاية الدراما . إلا أن عرض القضية الاجتماعية نفسها على المسرح كان يُثير الجماهير ويستحضر انفعالاتها ، التي كانت تتم بحكم الالتحام الوجداني والنفسي اللذين كانت تولدهما مشكلات هذه الدرامات .

كما أن عوامل الإثارة التي تضمنتها الدرامات الإجتماعية كانت من عوامل اهتمام الجماهير وإقباله وتشجيعه للدرامات . وليس من العيب ـ نتيجة قصر باعنا في المسرح كجماهير ـ أن تـؤثـر فنيـاً الميلـودرامـا بقتلهـا وزعيقهـا وتشنجاتها ودموعها ودمائها . وهي أشياء صناعية وغير أصيلة تعتمد كثيراً على السطحية في الإحساس وعدم العمق لنظرة الجماهير . فكلما خفّ الثقل الفني للنظرة الجماهيرية كلما وجدت عناصر الميلودراما مرتعاً خصباً لرواجها .

ولما كان المسرح المصري بعد عدوان ١٩٥٦ م قد اكتسب جماهير جديدة بحكم زمن الدرامات الوطنية التي كان يقدمها في المناسبة الوطنية . ولما كانت المسارح قد عرضت هذه المسرحيـات للجماهير دون ثمن لتـذكـرة الدخـول (بالمجان) تشجيعاً وبثاً للحس الوطني ، . فإن ذلك قد أدّى إلى أن ينضم للمسرح جمهـور عريض وجديد ، أغلبه كان غير مكتمل الثقافة المسرحية ، والجزء الباقي منه من أنصاف المتعلمين . ووجدت الميلودراما مجالها التأثيري الواسع بين هذه الأنواع من الجماهير ، والتي كانت تدخل المسرح لأول مرة ، تأثيراً كان يصرف النظرة الجماهيرية العاديـة عـن منـاقشـة أحكـام الدرامـا الاجتماعية ، ومدى ما حققته في هذا الطريق .

ومع ذلك ، فقد استمرت موجة الدرامات الاجتماعية . وشجّعت كثيراً من الكُتاب على ارتياد مجالها وعالمها ، حتى أصبحت تمثل اتجاهاً واضح المعالم للمسرح المصري المعاصر . وهو ما سنتعرض له مستقبلاً بالمناقشة .

★ **دراما الفراشة**

في عام ١٩٥٧ م يكتب د. رشاد رشدي درامته الأولى (الفراشة). وبعد سنتين تقدمها فرقة المسرح الحر في شهري فبراير/شباط ومارس/ آذار ١٩٥٩ على مسرح دار الأوبرا. والدراما هي أولى محاولات د. رشاد رشدي في المسرح المصري التي عرفت طريقها إلى خشبة المسرح.

ومن خلال ما كتبه المؤلف في برنامج العرض المسرحي أقف أمام نقطتين، اضعهما مركز انطلاقي في مناقشة الدراما وتحليلها. النقطة الأولى تذكر..

« الفراشة تراجيديا باللغة العامية تعرض بعض مناحي الحياة المصرية الحديثة ».

والنقطة الثانية تقول..

« أن موضوع المسرحية من صميم حياتنا العصرية. وهي تمثيل للصراع بين القيم الروحية والقيم المادية التي طغت على مجتمعنا الحديث » - برنامج العرض.

ولدت الدراما في الفترة التي ظهر فيها اتجاه الدرامات الاجتماعية. والمؤلف يختار شخصيته البطلة - على حد قوله - معقدة فيها طفولة وعبث وقلق. وهي صفات الشخصية البطلة، التي تحاول أن تستولي على زوجها الكاتب بحماقاتها. فتؤدي به في نهاية الدراما إلى طريق الانتحار.

ويجعل المؤلف المنظر الذي تجري فيه أحداث درامته، حجرة الضيوف في منزل المرحوم (عرفان باشا) بمنشية البكري. فحوادث درامته إذن تدور قبل الثورة المصرية (أيام الرتب). ويحددها هو بوقت الحرب العالمية الثانية.

وقد أثّرت هذه الحرب على القيم الاقتصادية، كما أثّرت على القيم الاجتماعية كذلك. وانقلبت الأوضاع المالية، وتغيّرت مستويات كثير من الأسر في

المجتمع فصعد بعضها إلى ارتفاع، وانهار البعض الآخر إلى انخفاض، بفعل التغيير الاقتصادي الذي طرأ على المجتمع المصري وأفراده وأعمالهم ومعاملاتهم.

لكننا مع ذلك، نعثر في الدراما على شخصيات برجوازية تعيش في القصر، وتشتري حاجياتها من محلات (شيكوريل) أرقى محلات العاصمة القاهرة ومقصد الأثرياء وحدهم. وتسافر إلى مدينة الأقصر شتاءً هرباً من برودة العاصمة الافريقية.

فأي حياة مصرية حديثة هذه التي أرادت الدراما أن تصوّرها لنا؟

ان كلمات متراصة ومكررة مثل (الڤيلا، الويسكي، السيارات، أسرة الباشا، الملاهي، وغير ذلك من ضروريات ومستلزمات قاموس الأسر البرجوازية تُغلّف إطار الدراما تغليفاً يكشف عن فكر المؤلف. الذي سرعان ما يتضح أكثر وأكثر في هدف الدراما وعلاقات شخصياتها. (سامي) بشخصيته الاقطاعية صاحب الغربة. وسلوكه في طلاق زوجته (سعاد) وعلاقته بشخصية (سميحة). مثل هذا النموذج، وهذه الشخصيات التي حمّلها رشاد رشدي عالمه الخاص في أول مسرحياته، لا يمكن ان تعكس إلا الفكر البرجوازي. هذا الفكر الذي لا يعبّر، ولا يمكن له أن يعبّر عن قضية واحدة من قضايا المجتمع المصري الحديث، حسبما يقول مؤلف الدراما.

إن درامته تحمل زواجاً فاشلاً يعيش بين ربوع قصر وخدم وحشم وثراء. وهي صورة بعيدة عن أشكال البيوت العادية في مجتمع مصر.. المليئة بالفقر والجوع والعوز، بصرف النظر عن الانتعاش الاقتصادي المؤقت والمزيف في الوقت نفسه، الذي خلّفته الحرب العالمية الثانية فترة من الزمن.

البطل (رمزي) كاتب صاحب مبادىء، يرفض الوظيفة في الحكومة أو

الشركات. كما يرفض أن يستجيب ـ ولو لفترة ـ لعبث زوجته النزقة (الفراشة)، ثم يعود ليخضع للتنازلات اليومية، فيسقط في اللحظة التي يقرر فيها ذلك. لأنه ينتحر في الدراما، خاتماً حياته وحياة الدراما في آن واحد.

فلماذا هذا التغيير؟

إن هذا التغيير في الدراما حدث مفاجىء بلا تمهيدات. مفاجىء للجمهور. ومفاجىء على سلوك رمزي نفسه الذي لم نعتده منه طوال المسرحية. ونحن لا ندري درامية الأسباب التي حدت به إلى هذا التغيّر المفاجىء، إلا أنه التشاؤم.

فإذا كانت الدراما ـ كما يذكر كاتبها ـ هي تمثيل للصراع بين القيم الروحية والقيم المادية التي طغت على المجتمع الحديث.. القيم الروحية المتمثلة في الكاتب رمزي، والقيم المادية التي تحمل علاماتها الزوجة سميحة، وبعضا منها (ناديه) بسلوكها في السُّكْر والعربدة. فإلى أي شط تبلغ بنا سفينة الدراما؟

إلى إعلاء القيم الروحية؟ أم إلى إعلاء القيم المادية؟ ان صاحب القيم الروحية الكاتب رمزي يموت منتحراً ضعيفاً. فيسجل بذلك تخاذله أمام سد قيمه الروحية، الذي عجز كثيراً من الموبقات طوال الدراما.

فهل نعتبر هذا الانتحار دليلاً على انتصار القيم الروحية؟ ان العكس هو الصحيح. فوصول كاتب الدراما بكاتبه إلى هذه النهاية للقيم الروحية ومثلها الكبرى، يقضي على الصورة الاجتماعية النموذجية، التي كان يمكن أن تجد لها متنفساً طبيعياً في النمو والتنفس والعيش والبقاء داخل الدراما.

والتشاؤم ليس من صفات الحياة الحديثة. لأنه يقود إلى التراخي ويؤدي الى التكاسل، ويؤدي إلى الانهزام أمام أمور الحياة، وحتى التافه منها.. حتى نقطة الانتحار. تماماً كما حدث مع البطل رمزي في نهاية الدراما.

أم كان المؤلف يعني حقيقة الإعلاء من شأن القيم المادية التي طغت على المجتمع المصري الحديث؟ نحن لا نستطيع أن نجزم بذلك. فقط قادتنا بعض الظواهر في درامته إلى تأييد هذه النظرة. لأن مرحلة الانتحار التي يصل اليها البطل الدرامي - رغم أنها تُمجّد القيم الروحية فيه، إلا أنها تقتل هذه القيم في الوقت نفسه، تقضي عليها بالقضاء على بطلها الذي يحمل فلسفة هذه القيم بين ضلوعه. وتؤكد انتصار الضعف أمام تقهقر القوة. لأن رمزي ككاتب لا يستطيع أن يفعل شيئاً في نهاية الدراما، إلا أن يجعلنا نتأسف له ونتأسى من أجله، وننعي شبابه وقيمه وموقفه الدرامي على وجه العموم، ثم نترحّم على مثالياته وفكره على وجه الخصوص، في زمن اختلت فيه الموازين والمعايير.

من حق الدراما أن تمس ما يراه منصفاً لأمر من الأمور، أو لمناهضة شيء من الأشياء ترى مناهضته لكن يجب أن يكون هذا المساس له ما يعكسه في النهاية.

دراما (الفراشة) تمس السياسة، ولكن في سطحية ضعيفة تحوّل الحوار ليصبح كلاماً يومياً عادياً. ان المجتمع في تلك الفترة كان يصطلي بنار الحرب ونار الفقر والحاجة والعوز، واضطراب الميزان الاجتماعي. فإذا لم تقم الدراما بواجبها في قوة ووضوح، فان ما تعرضه في سطحيات يصبح أنصاف حلول، لا تفيد أو تؤثر في مثل تلك الأيام العصيبة، التي لم تكن في حاجة إلا إلى كلمات وحوار وصراع الشجاعة وعلو الصوت والجهر بما يصلح والعناد مع ما لا يصلح، على اعتبار أنه عبث وجدل غير مُجدٍ، ولا يضيف شيئاً إلى واقع المجتمع المصري.

فترة إعداد الروايات للمسرح (زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق) .

يسجل المسرح الحر في ثلاث سنوات ما بين أعوام ١٩٥٨، ١٩٦١ م جهوده لإحياء الاعداد المسرحي لروايات الكاتب الروائي (نجيب محفوظ) الثلاث، (زقاق المدق، ١٩٥٨ م)[١٢٧]، (بين القصرين - ١٩٦٠م)، (قصر الشوق - ١٩٦١م).

نالت (ثلاثية نجيب محفوظ) جائزة الدولة التقديرية في الأدب. وهي الثلاثية التي ضمنت رواياته الثلاث (بين القصرين، قصر الشوق، السكّرية). والمسرح الحر وقد قدّم مسرحيتين معدتين عن روايتين من الثلاثين ينقل مضمون الصورة الروائية على خشبته.

إن الدرامات الثلاث المعدة (زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق) قد تم إعدادها للمسرح على يد كاتبة واحدة، هي (أمينة الصاوي). وهو ما سمح لجماهير المسرح بفهم واستيعاب أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر واحدة، هي وجهة نظر الإعداد الموحّد. وهو ما أوضح - في الوقت نفسه - السبب في تكرار بعض المشاهد المسرحية في الاعداد، مما كان سيختفي أثره، فيما لو اشترك أكثر من مُعدٍ للأعمال الأدبية الثلاثة.

ورأينا هذا نبنيه على النجاح الذي أحرزته فرقة المسرح الحر في تقديمها لدراما (بين القصرين) التي امتد عرضها لمدة تقرب من الستة شهور في عروض يومية متتالية، بلغ عدد حفلاتها ١٨٩ حفلة مسرحية. وقد استندت أغلب الآراء النقدية إلى أن امتداد هذا النجاح يعود إلى مشهد خاص بعينه، هو

المشهد الثاني من الفصل الثاني من الدراما (منزل العاهرة زبيدة) حيث تجمعها بالسيد (أحمد عبدالله الجواد) خلوة طويلة يقطعها حضور ابنه (يس) لممارسة خلوة مشابهة.

وهو نفس التكرار الذي تقدمه المعدّة في إعدادها لدراستها الثانية (قصر الشوق) بعد سنة واحدة من اعدادها للدراما الأولى (بين القصرين). حيث أعادت نفس مشهد الخلوة الرخيصة، وفي الفصل الثاني كذلك من ترتيبها للأحداث الدرامية. حيث ينفرد السيد أحمد عبد الجواد بالعاهرة (زنوبة) في عوّامتها بالنيل، ثم يحضر ولده يس ليمارس نفس فعلته مع العاهرة.

الروايات الثلاث في أدب نجيب محفوظ تدور حول كفاح الشعب للتخلص من الاحتلال البريطاني في فترات زمنية مختلفة. كما تصور المجتمع المصري وتُشرحه تشريحاً اجتماعياً، يكشف عن التقاليد المصرية التي كانت تسيطر عليه آنذاك، والتي كانت بالتالي تحكم تصرفاته وتتحكم في سلوكه. ويتضح ذلك أكثر ما يتضح في داخل البيوت وبين الأسر وبين أفراد الأسرة الواحدة، وخلف الجدران.

إن جهود المسرح الحر في إعداد هذه الروايات الثلاث للمسرح قد أتاح الفرصة لجمهور المسرح العريض للاطلاع على أدب الروائي نجيب محفوظ. كما أن هذه الجهود قد نجحت في تقديم ثلاث مسرحيات يمكن أن نطلق عليها (الدرامات السياسية الاجتماعية)، التي تتعرض لتأثير الموقف السياسي، والتي تبني عليه بعد ذلك موقف مجتمعها المصري. والتي تستخلص في النهاية صورة المجتمع في عصر الاحتلال البريطاني.

بمعنى أن الأهداف لهذه الدرامات الثلاث تنحصر في تأثير الاحتلال على المجتمع، كنتيجة طبيعية لامتصاصه مساخر الاحتلال ووضاعاته. كما تظهر

على الأفراد نتيجة (اصطدامهم بهذه المساخر ورؤيتهم لها على مستوى العين، واضطرارهم في أحيان كثيرة إلى ممارستها أو الأخذ ببعض منها. وهو ما أدى إلى التمزق الأسري وإلى الأنانية وإلى الانحراف وإلى السقوط أحياناً كثيرة في النهاية.

يختار نجيب محفوظ أماكن أحداثه من بين الطبقة الشعبية والأحياء الشعبية. على اعتبار أنها الغالبية العظمى للشعب المصري. وأنها الصورة الحقيقية القادرة على أن تعكس في أمانة صورة للمجتمع. وتتفق المعدّة للمسرحيات في أماكن الدرامات الثلاث مع الكاتب الروائي. فالمشاهد في (زقاق المدق) أحياناً، وفي المقاهي البلدية الشعبية أحياناً أخرى. ثم في منزل السيد (أحمد عبد الجواد) ذي المشربيات القديمة في بيوت القاهرة آنذاك. وجميع الأماكن التي دارت فيها أحداث الدرامات المعدّة الثلاث تؤكد في كل لحظة وباستمرار الصبغة النفسية لحالة المجتمع المصري.. بيوته ومقاهيه وأحيائه وشوارعه وأزقته وحواريه، بما يتناسب مع ابراز الشخصية المصرية الصميمة النابعة من قلب المجتمع المصري.

⋆ دراما زقاق المدق

وهي التجربة الأولى في اعداد الأعمال الروائية الأدبية الكبيرة للمسرح الحديث. قدمت فرقة المسرح الحر المسرحية في ٢٠٦ حقلات. وعرضتها أول ما عرضتها في الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧م على مسرح دار الأوبرا.

الدراما تغور في أعماق المجتمع المصري. وتعكس ما تقوله الأحكام والأرقام الاقتصادية في بيانات واحصائيات واستنتاجات، في تخصيص محدد في الدراما المعدّة. وبمعنى أن ما تذكره الاحصاءات عن مستوى دخل الفرد، وعن انتعاش الحالة الاقتصادية، تقدمه الدراما مترجماً في شخصياتها... عند

(حسين كرشه) وعند (عباس). الأول يجد طريقه في (الأورنص) عـاملاً في مصانع الجيش البريطاني بالعباسية والسويس ومناطق الاحتلال. والثاني يبدأ من أول الطريق ليسير على هدى صديقه وابن حيّه ليكوّن لنفسه شيئاً من الرصيد يستطيع به أن يتزوج من حبيبته (حميدة). وعباس بهذا السلوك يكشف أيضاً عن الأزمة الاقتصادية على مستوى الفرد. باعتباره هـو أيضاً واحد من أفراد هذا المجتمع.

وما أرادت الدراما قوله، هو أن الاحتلال، وهو مصدر المال الوفير والرزق لمجموعة كبيرة من أفراد المجتمع المصري من خلال (الأورنص)، ما هو في الحقيقة إلا مصدر الأزمة الاقتصادية لأفراده، نتيجة سيطرة الاحتلال على مقدرات الشعب واستحوازه على محصول الأمة المصرية من قطن ونسيج وخلافه، وعلى الموارد الأساسية لحقوق هذا الشعب. حتى بالرغم من ظهور الاستعمار، وكأنه المنقذ الأوحد الذي ينقد، ويوزع المال السائل على أفراد المجتمع المصري.

تؤكد أحداث الدراما وجهة النظر هذه. باعتبارها وسيلة سياسية في المقام الأول. فتوصّل حسين كرشه العامل بالجيش البريطاني إلى الضياع، وإلى عودته بعد الاستغناء على خدماته في غير ما تأمين، ووقتما يود أو يشاء المستعمر البريطاني. يعود إلى فراغ.

وتكشف الدراما الضياع الذي تتعرض له أغلب الشخصيات المسرحية التي ربطت عجلتها بعجلة الاستعمار. وحتى التي أمّلت شيئاً من ورائه. والدراما على ذلك تسجل - في انحراف (حميده) بطلتها وفي خروجها على طاعة أسرتها وتقاليد مجتمعها سعياً وراء المال - تسجل نوايا الاستعمار وخططه النفسية والباردة في إفساد الشخصية المصرية بصنع الانجليز. ويتجلى ذلك في حوار

المعلم البلدي كرشه وهو يخاطب ابنه حسين . .

« إمشي روح للانجليز بتوعك خليهم ينفعوك .خدوك لحم ورموك عضم » ـ الفصل الثالث ص ٤ من نص المسرحية . وهو ما يكشف عن تأثير المادة على المجتمع ، وبخاصة على أحيائه الشعبية وطبقاته الدنيا الأصيلة . هذا المال الذي يبدد المعاني الانسانية في الشخصية المصرية ، ويقضي على الشرف وعلى الحب والوعد وعناصر أخرى . مستبدلاً بهذه المعاني الغالية الأنانية في الشخصية والاستهتار بالقيم والانزلاق إلى التصارع من أجل المال في سهولة . هذا المال الذي يسيل في يد المستعمر الذي يكوّن ويُشكّل به الشخصية المصرية كما يهوى ، لتُهلك نفسها بنفسها في صراعات المادة ، غافلة عن تصدّعها الأخلاقي ، وانهيار وسقوط قيمها وتقاليدها العريقة .

ودراما (زقاق المدق) تعرض من خلال الانتخابات الحزبية الصورة الحقيقية لبؤس شعب مصر . هذه الصورة التي وصل اليها بفعل الاستعمار . نحن نرى أن مخططات الاستعمار لإضعاف المجتمع وأفراده قد تركزت في استهلاك الشعب المصري وتبديد قوته وتضييع طاقاته في معارك الصراعات الحزبية الداخلية التي كانت تتنافر وتتعارك مع بعضها البعض ، لكنها تتوافق وتتفق كلها مع المستعمر البريطاني ومخططاته . وكان المال أيضاً هذه المرة هو الأفعى التي تطل برأسها على المجتمع المصري لتكون رشاوي الانتخابات بمثابة فترة رخاء للغلابى والمساكين من أبناء هذا الشعب ، في فترات متقطعة لا تدوم .

والدراما بذلك تعكس أثر الاستعمار على حياة مصر وعلى مجتمع مصر ، من خلال نظرة اجتماعية تتشابك في خطوطها مع الجانب الاقتصادي . وتُلخص موقف الاستعمار من المجتمع ، ومن فقر الشعب ، ومن تطلعاته إلى أعلى ،

الشكل الهستيري المحموم للانتخابات المزيفة، المحاولات الاستعمارية النفسية التي ينشرها بين أفراد المجتمع، وفي أكثر أحياء مصر شعبية وفقراً.

ان الصورة الاجتماعية التي جاءت في الرواية، تبقى واضحة المعالم قوية الكيان حتى في الدراما بعد الاعداد. بل إن هذه الصورة لتظل في المقدمة سابقة للصورة الدرامية للاعداد. لأن الاعداد قد يلجأ أحياناً إلى التطويل والاسترسال، متابعاً بذلك الصورة الروائية، والتي لا تتفق مع المسرح والدراما. فالمسرح حالة اختصار وتكثيف.

وقد نجح المخرج في حذف بعض المشاهد المعدّة (الفصل الثالث ص. ص ٢٠، ٢١). ومع ذلك فقد تكررت في مشاهد أخرى. وتجمد الموقف الدرامي أحياناً نتيجة التكرار في المسرحية. كما عطل ذلك الشخصيات أحياناً عن النمو والتحرك في سهولة وطبيعية.

★ دراما بين القصرين

في ديسمبر/كانون أول ١٩٦٠م تُقدّم دراما (بين القصرين) على مسرح حديقة الأزبكية. وتتخذ الرواية والدراما ثورة ١٩١٩ م المصرية مادة للتعبير عن كفاح شعب مصر ضد المستعمر. كما تُركز الدراما على خط مُوازٍ آخر، هو رسم صورة حقيقية للتقاليد المصرية في تلك الفترة من عشرينيات القرن. هذه التقاليد التي كانت تحكم المجتمع بتغلغلها فيه. وهو ما تعكسه تصرفات أسرة السيد (أحمد عبد الجواد) وزوجته وأولاده، مُحدَّداً في الخوف الذي جعله الكاتب نتيجة حتمية من نتائج الاستعمار في شخصية كل مصري. وهو خوف أشبه بالمرض العضال العام عند كل الشخصيات، يلازمها فيعكس على تصرفاتها، التي تجيء مضطربة في اكثر الأحوال.

وبين القصرين في تعرّضها لكفاح شعب مصر، تسجل محاولات الوطنيين

السياسيين القلة في كفاحهم من أجل استقلال مصر، كما تؤرخ درامياً للفترة التي سافر فيها الزعيم السياسي المصري سعد زغلول وزملاؤه علي شعراوي وعبد العزيز فهمي وأحمد لطفي ومحمد محمود إلى انجلترا للمفاوضة من أجل الحصول على استقلال مصر بالطرق السلمية.

الخطان الدراميان يسيران معاً. الخط السياسي الوطني مع الخط الاجتماعي. إلا أن الدراما لم تُظهر الخط الاجتماعي كنتيجة حتمية لسيادة الخط الوطني وتأثيره على المجتمع. فالأم تصاب في حادث سيارة عندما تصدمها سيارة بريطانية. ويطلّقها زوجها لأنها خرجت دون إذنه من البيت - حسب التقاليد المصرية وقتذاك - وهي حادثة تكشف عن العلاقة السياسية الاجتماعية في الرواية والدراما معا. ومع ذلك فقد كان يمكن للدراما - وفي أماكن متعددة - أن تجعل نمو وتطور الخط الاجتماعي يرتكز على مسببات الخط السياسي في اكثر من مكان. وعلى صورة أكثر وضوحاً في المسرحية.

عرضت فرقة المسرح الحر دراما (ما بين القصرين) عام ١٩٦٠ م. وهي فترة استمرت فيها الدرامات الوطنية اكثر من اللازم. ومع أن الإعداد المسرحي لروايات نجيب محفوظ كان يحافظ على المضمون السياسي الاجتماعي، فانه كان يرتكز على القضايا الوطنية والكفاح الوطني، كما هو واضح من مكوّناته ومدلولاته.

فهل أثّر ذلك على مقوّمات الدراما؟ لا شك أن تاريخ عرض هذا النوع من الدرامات قد أثّر على مضمونها الوطني السياسي الاجتماعي. حقيقة أنه خاض بالشخصية الوطنية غمار الشخصية المسرحية، وأبرز الاحساس الوطني عند كل فرد، حتى عند الساقطات. لكن الواضح أن اتهامات الانجليز كمحتلين لم تكن قادرة على تصوير الجديد. لأن هذه الاتهامات سبق أن

طرقتها وكشفت عنها الدرامات الوطنية المصرية .

كما أنه حقيقة انها هنا في الدرامات المعدّة لا تنفصل عن التشريح الاجتماعي للمجتمع وترتبط به ارتباطاً جذرياً لا يمكن فصله عنها بحكم صورتها (السياسية الاجتماعية)، لكن ذلك لا يمنع من اعتبار الضغط للمستعمر وحلفه أحداثاً مستهلكة . على هذا كانت السخرية من الجندي المحتل لا تجد لدى الجماهير تأثيرات كافية ، على اعتبار أن ما قدمته هذه الدرامات المعدّة فيما يختص بفضح الاستعمار والمستعمر كان قليلاً وغير أصيل .

لقد كانت هناك فرصة لاستغلال الاستعمار التركي . وهو استعمار دخل مصر منذ عصر محمد علي . وهو ما أشارت اليه المُعدّة في شخصية (شوكت بك) التركي ، الشخصية التركية الوحيدة في الدراما ، التي تفرض آراءها ورأيها على البطل التقليدي العنيد السيد أحمد عبد الجواد . لكن هذه الشخصية لم تنم النمو الذي يبلور الفكرة التي جالت بخاطرنا ، والتي كان يمكن لها أن تكشف عن امتدادات الاستعمار البريطاني في مصر . فهذه كانت الحقيقة . وتبقى فكرة الشخصية التركية عاملاً لاستجلاب الضحك من الجماهير بشكل الشخصية الكاريكاتيري الذي رأيت الدرامات المصرية على ابرازها به ، وبأدائها المثير حقاً للسخرية ، والحكم عليه بالتفاهة والتحكم في (الفاضي وفي المليان) .

★ دراما قصر الشوق

في نوفمبر/تشرين ثاني ١٩٦١ م يعرض المسرح الحر دراما (قصر الشوق) على مسرح الجمهورية . قُدمت في ٩٣ حفلة مسرحية .

والدراما المعدّة لا تضيف جديداً إلى ما سبق أن قدمته درامتا (نجيل محفوظ) السابقتين (زقاق المدق، بين القصرين) . بل انها تعتبر إعادة حملة

لأحداث الدرامتين السابقتين وملخصاً غير واف لهما . والاعادة تكمن في فكرة الوطنية وفكرة التقاليد للمجتمع .

والمسرح الحر لم يقدم جديداً بعرضه هذه الدراما ، أو في بذل الجهد لاعدادها عن الرواية الأصل .

قد تبدو (قصر الشوق) وسط الثلاثية الروائية عند نجيب محفوظ امتداداً للصور الروائية ، أو استكمالاً لأبعاد الشخصيات هناك . لكنها في الدراما لم تكن أكثر من إعادة للحوادث ، بل وللشخصيات المسرحية أيضاً . وهي شخصيات مشتركة بين الدرامتين (بين القصرين ، قصر الشوق) .

إن مشاهد الدراما لم تقدم إلا صورة للثلاثينات للأسرة المصرية وتقاليدها الجامدة ، وعرْض الموقف الوطني المناهض للاستعمار . وهما صورتان كُنا قد عرفناهما في درامتين سابقتين ، وبنفس الشخصيات .

وعلى هذا ، تصبح دراما (قصر الشوقَ صورة طبق الأصل لسابقتها (بين القصرين) في الهدف والشخصيات . وأحياناً في المشاهد بعينها . وهي إن أكدت شيئاً ، فإنما تؤكد انزلاق المسرح الحر للهوة التجارية التي أشار اليها أحد النقاد عن مسرحياته . وهو ما نؤيده ، بما يثبت في تسرعها لإعداد قصر الشوق ارتكازاً على نجاح سابق ساحق لدراما بين القصرين . وهو أمر غير كاف ، ودون النظر بعيد الاعتبار لمحاولات تطوير الدراما المصرية ، أحد الأهداف التي قامت من أجلها فرقة المسرح الحر .

★دراما لعبة الحب

ضمن محاولات المسرح الحر في كل اتجاه ، يقدم في ابريل نيسان ومايو أيار ١٩٦٢ م دراما (لعبة الحب) من تأليف د . رشاد رشدي واخراج علي

الغندور . وهي الدراما الثانية التي يقدمها للكاتب، بعد أن قدم له عام ١٩٥٩م درامته الأولى (الفراشة).

جاء في كلمة المؤلف الدرامي التي وردت في برنامج العرض ما يلي:

« بعد أجيال من مجتمعات تحكّم فيها الاقطاع ورأس المال، كان من الطبيعي أن يتوارث مجتمعنا بعض قيم هذه المجتمعات، وأن يحاول في الوقت ذاته هدم هذه القيم، ليبني لنفسه قيمه الجديدة، التي تُعلي من قدر الإنسان، وتتلاءم مع طبيعة مجتمعنا الاشتراكي »[١٢٨].

وهو ما يحدد لنا بهدف كاتب الدراما . بل لعله يوحي كذلك بخطئه في معالجة المشكلات التي تحويلها درامته، وهي هدم القديم وبناء الجديد الذي يتلاءم مع طبيعة المجتمع والمدّ الاشتراكي الجديد الذي بدأت الدعوة إليه والسير على نهجه اعتباراً من عام ١٩٦١م ميلاد القرارات الاشتراكية.

فإلى أي مدى استطاعت الدراما أن تحقق الأهداف التي خططها رشاد رشدي لدرامته؟

يختار الكاتب موضوع (الحب) يضعه في نقطة الإرتكاز في الدراما، والحب رغم مشاهد الغرام والوله التي تظهر بين الرجل والمرأة، وعند أكثر من رجل وأكثر من امرأة (مراد، سوسن)، (نبيلة، عصام)، (عصام، لولا ....). فان الصورة التي تطفو على السطح حقاً هي صورة الجنس. وتبقى كل عبارات الحب مشبعة بالجو والحس الجنسي، لأنها لا تصدر عن مراهقين في مرحلة الشباب، لكنها تخرج من أفواه شخصيات مكتملة من الجنسين، شخصيات أغلبها مارس الزواج والطلاق، ويمارس النفاق في الدراما « أحياناً بكلمات معسولة كما يقول عصام للولا . . .» ثم أنا . أنا معاكي كل

ليلة بأقاسي . . . . » . وأحياناً باستعمال السلطة « سلطة المال كما عند شخصية (الدكتور زكي) .

والمرأة تنتقل في الزمن الدرامي (وقت عرض المسرحية) من حب إلى حب جديد ، كما تنتقل (سوسن) من (مراد) إلى (السيسي) . حرّك الجنس جُلّ شخصيات الدراما ، حتى شخصية المرأة العجوز (حميدة) الأم تنشغل هي الأخرى بمشكلات حب (الدكتور زكي) ، طالما أنها غير قادرة على (ممارسة) الحب ، وطالما أن شخصيات الدراما جميعها بلا استثناء تعاني كل واحدة منها من مشكلة خاصة في حياتها ، تكون مصدر أرقها ومبعث أحداثها ومحرك سلوكها . . وهي مشكلة الحب . فهي مشكلة تتحكم عند الشابات ، كما عند المتزوجات ، كما عند المطلقات . وعلى هذا يصبح الحب ومستتبعاته في الدراما هو الهدف الأسمى الذي يدور حوله الكاتب ، ويضعه وسط الدائرة ، وكأنه كعبة الفسق التي تحج اليها الشخصيات المسرحية .

فإذا ما اعتبرنا اختيار الحب مادة في يد المؤلف لهدم القديم وبناء الجديد كما يذكر . فأين هو الهدم؟ وأين هو البناء؟ .

إن الهدم يستهدف شيئاً معيناً يريد الكاتب أن يقضي عليه أو يأخذ منه موقفاً مضاداً . سواء كان هذا الشيء تقليدياً أو نظاماً أو عادة سيئة أو أسلوباً قديماً . لكن الدراما لم تُشر إلى شيء مما حدد به الكاتب نفسه في كلمته ببرنامج العرض .

واختفاء القديم أو هذا الشيء الذي يعلن الكاتب عن نيته لهدمه ، يُفقد الدراما الكثير ويهدد من قوتها . كما أن البناء يحتّم على الكاتب أن يحدده ، ويظهر الشيء الذي يأمل فيه الخير ويرجو منه التقدم . على الأقل حتى تظهر معالم جهوده كدرامي في هذا البناء .

في الدراما ، نجد أنفسنا أمام شخصيات برجوازية ، تعيش وتتجمع داخل ڤيلا وحديقة قديمة بعزبة الزيتون . شخصيات ليس لها من هدف أو عمل إلا الحب . الذي يشير في صراحة وسفور إلى الجنس ، ويتعارض أشد التعارض مع واقع المجتمع المصري ، القديم والجديد معاً . كما يتعارض مع حقيقة المجتمع الاشتراكي الجديد .

فكيف يمكن بناء الإنسان المتكامل وسط جو يعتمد في فكرته وفي علاقاته الدرامية وسلوك شخصياته على النزوات الجنسية الرخيصة التي تفيض بالخيانة ، دون أن يشير الكاتب إلى موقفه بالتضاد مع هذه النقائص وفاعليها ؟ بل وإعلان سخطه عليها وعليهم جميعاً ، بدلاً من الاسترسال في المشهد تلو المشهد ، لتأكيد صورة جنسية عامة فاضحة تُخلّ بالقيم العربية وبالتقاليد المعربة .

إن إثبات عكس الأشياء في المسرح لا يكفي بعرضها . إذ لا بد من أخذ موقف معين وواضح من هذه الموبقات لكي يحدث الصراع ويظهر التناقض ، وترتفع كفة على كفة ، لنصل إلى تحقيق (الشيء) أو إلى الدعوة إليه من خلال الارتكاز على نتائج مؤكدة ومدعمة بالآراء ووجهات النظر في سبيل الوصول إلى المواقف الدرامية المكتملة .

وماذا كان يفيدنا كمصريين مسلمين ونحن ندخل السنة الثانية عام ١٩٦٢م من مرحلتنا الاشتراكية من عرض نماذج فاسدة لماضٍ أغبر ، هل كل ما تقدمه الدراما عن قطاعاتنا المتخلفة في المجتمع ؟

ورغم كل الكلمات المضللة للفكر والعقل معاً ، من المؤلف تارة ومن المخرج تارة أخرى في برنامج العرض . فإن العالم الذي يحكمه الجنس والحب الوضيع . . وهو هذا العالم الذي فرضته الدراما بمقاييس غريبة وشاذة ، لم يستطع أن يقدم صورة صادقة واحدة لمجتمع في طريق التحول لشكل سياسي

واجتماعي جديد . أو حتى أن يعكس مشكلات لطبقات تضمحل وتضعف، أو طبقات أخرى تصعد وتزدهر .

لقد أثبتت الدراما في النهاية عكس ما يريده أو ما أعلن عنه مؤلفها . أبرزت صورة رجل العصر ضائع الشخصية بين المال والجنس (حوار الدكتور زكي، وهو شخصية مثقفة يكشف عن ذلك، ويؤكد وجهة النظر التي توصلنا اليها حين يقول في حواره .. « شوفي يا ست حميدة . الراجل منّنا طول ما هو عايش ضروري يجري ورا الستات . لأن اليوم اللي يبطّل فيه جرْي، يبقى معناه إن مهمته خُلصت . يعني انتهى » - الفصل الأول ص٩ .

واذن فلنطرح السؤال . هل كان المجتمع المصري بعد ثورة دامت اكثر من عشر سنوات في حاجة إلى مثل هذا المثقف؟ الذي تصفه أقوال كاتب الدراما أن أفكاره هي (قوانين الطبيعة)؟

من ذلك نلحظ أن المؤلف الدرامي قد سار بنا إلى مجتمع غريب نفتقده نموذجاً أو مثيلاً له في واقعنا، ولا نجد له شبيهاً، حتى في المجتمعات التي بلغت فيها الحرية شأوا كبيراً .

وهو ما أدى بنا إلى حالة (انفصام)، لا نستطيع معها أن نوائم بين ما نراه، وبين ما نُحس به في جذور جذور أعماقنا داخل واقعنا الاجتماعي . فتظهر دراما (لعبة الحب) في نهاية الأمر اكذوبة عصرية كبرى .

الفـرق الأهلية الأخرى

إلى جانب نشاط الفرقة الحكومية (المسرح القومي منذ عام ١٩٥٨ م بهذه التسمية الجديدة)، ونشاط فرقة المسرح الحر الأهلية، فان أهم نشاطات الفرق

الأهلية تنحصر في أربع فرق مسرحية، تضم نشاطاتها جميعاً الفترة التاريخية من عام ١٩٥٢م إلى عام ١٩٦٤م.

فرقتان منها لا تزالان تتابعـان نشـاطهما حتى الآن. هما (فـرقـة نجيـب الريحاني، فرقة تحية كاريوكا، ثم فرقتان اختفتا عن الأنظار هما (فرقة اسماعيل يس، فرقة عبد الرحمن الخميسي).

★فرقة نجيب الريحاني

واصلت فرقة نجيب الريحاني الخط الكوميدي الذي عُرفت به، ولا زالت تواصله. وهو خط يرتكـز على المترجمات وعلى فُتـات مسرح (البـوليفـار) الفرنسي. ولا يرتبط ارتباطاً جاداً بمشكلات المجتمع المصري أو بتطورات المجتمع، نتيجة ظهور الثورة المصرية. لأنه خط أجنبي الأصل. يسم يستشعر الطعم أو المذاق المصري لينقله عن طريق فن المسرح أو الدراما إلى الجماهير. وهو ما جعل الفرقة بعيدة عن الاتصال الجماهيري والوجداني. نتيجة توغّلها في معالجة موضوعات وتقديم درامات لا تهدف إلا الى الضحك والتسلية، كهدف رئيسي من أهداف خطتها الفنية.

★فرقة تحية كاريوكا

وفرقة تحية كاريوكا بدأت منذ عام ١٩٦٢م ولا تزال تقدم أعمالها في شكل غير مستمر. وهي الفرقة الوحيدة التي يمكن اعتبارها أقرب الفرق الأهلية إلى المسرح الجاد.

وقد بدأت الفرقة أعمالها المسرحية مستمدة وجودها من الفكاهيات، على اعتبار أنها البضاعة المضمونة، لدى الجماهير. وهو ما تلجأ اليه عادة الفرق

الأهلية التي لا ترتكز على تشجيع أدبي أو مادي من الدولة، بحكم النظم المسرحية في مصر.

وحتى عام ١٩٦٤م قدمت الفرقة درامات (بلاغ كاذب ١٩٦٢م، شفيقة القبطبة ١٩٦٢م، حارة الشُرفا ١٩٦٤م، لوكاندة شهر العسل ١٩٦٤م). ومن بين الدراسات الأربع تبرز دراما (حارة الشُرفا) تعالج مشكلة خروج الموظف على المعاش وتجسد احاسيسه العاطفية والإنسانية بالعزلة. وهو مضمون اجتماعي كان أقصى ما استطاعت أن تصل اليه الفرقة في أعمالها»(١٢٩).

★ فرقة اسماعيل يس

والفرقة الثالثة هي فرقة اسماعيل يس التي بدأت أعمالها في القاهرة عام ١٩٥٤م وتوقفت عام ١٩٦٦ م بعد أن قدمت ٥١ مسرحية في ١٢ عاماً.

والدرامات كلها من تأليف الكاتب أبو السعود الأبياري. وهي فرقة أهلية استهدفت الكسب المادي في المقام الأول. بل ان برنامجها ليشير إلى أنها كانت أكثر الفرق المسرحية انفصالاً عن رؤية المجتمع المصري وواقعه، باستثناء الظروف المؤقتة عام ١٩٥٦م زمن العدوان الثلاثي على مصر.

وكل ما قدمته الفرقة من مسرحيات لا يخرج عن الألوان الخفيفة أو الاستعراضية ذات النكتة الساذجة، والتي عرفتها مصر في مسرح (روض الفرج) القديم في أربعينيات هذا القرن.

إن عدم تحديد الموقف السياسي والاتجاه الاجتماعي لمصر في بداية سنوات الثورة - وهو نفسه بداية عمل الفرقة عام ١٩٥٤م، قد أعطى الفرصة كاملة للفرقة لمحاولة ملء الفراغ الفكري والثقافي الذي كانت تعاني منه حركة المسرح

آنذاك. لكن ذلك لا يمنع من أن نُثبت تقصير الفرقة التي استمرت في عملها اكثر من عشر سنوات، دون أن تُحس موقفها من المجتمع وواجبها تجاه العصر. أو لعلها أحسّت بذلك، ثم تجاهلت الموقف برمّته. وهو ما يدينها من كل الوجوه.

⋆ فرقة عبد الرحمن الخميسي

أما الفرقة الرابعة، فرقة عبد الرحمن الخميسي. فهي فرقة لا نستطيع الحكم عليها أو تقييم جهودها الفنية، لأنها لم تستمر في عملها أكثر من موسم مسرحي واحد.

فقد بدأت الفرقة في العمل عام ١٩٦٠م، ثم سرعان ما توقفت في العام التالي ١٩٦١م. ومع ذلك فاحصاؤنا لها من بين الفرق الأهلية يعود إلى نشاطها الحي في تقديم أربعة عروض مسرحية اشتملت على ست درامات في موسمها الواحد اليتيم. كما يعود إلى خروجها إلى سبع محافظات في الأقاليم لتعيد تقديم عروضها لجماهير الفلاحين، المحرومين أصلاً من متعة الثقافة المسرحية.

قدمت الفرقة أول عروضها في ١٥ سبتمبر ١٩٦٠م بثلاث درامات من ذات الفصل الواحد (الحبّة قُبة، القسط الأخير، حياة... وحياة) من تأليف عبد الرحمن الخميسي صاحب الفرقة ومخرجها.

وفي عرضها الثاني قدمت دراما (غربة بنايوتي - محمود السعدني). ثم قدمت دراما (نجفة بولاق - عبد الرحمن شوقي). وأخيراً قدمت مسرحية مقتبسة عن الفرنسية باسم (عقدة نفسية) عن دراما فرنسية باسم (عقدة فيلمون).

ويتضح من برنامج الفرقة أنها كانت تسير دون تخطيط واضح لأهدافها في

سنة ميلادها الأولى. ولعل خسارة صاحب الفرقة الممثل والمخرج عبد الرحمن الخميسي بمبلغ ألفين من الجنيهات، وافلاسها وانتهاء نشاطها، هو السبب المباشر في توقف نشاطها الفني.

إلى جانب ما تؤكده حقيقة هامة، وهو أن المسارح الأهلية التي كانت تلجأ إلى المسرح الجاد أو شبه الجاد، أو التي لا تتمسك بتلابيب الكوميديات الرخيصة كمنهج سهل للنجاح، لم تكن تستطيع أن تقف على قدميها أكثر من موسم مسرحي واحد. تماماً كما تدلنا على ذلك فرقة عبد الرحمن الخميسي. وهي فرقة حاولت أن تخوض رسالة المسرح الثقافي بشرف وأمانة، تحمله على كتفيها، بحكم كون مؤسسها وصاحبها أديباً وشاعراً ومخرجاً ملتزماً، له ماضيه الفكري والثقافي والسياسي. فلم تصل الفرقة إلا إلى التعطل السريع بعد موسم مسرحي واحد، نتيجة خسارة مالية فادحة أعجزتها عن استمرار نشاطها في ميدان الحركة المسرحية.

هوامش ومراجع الباب الخامس

(١٢٤) مجلة المسرح . .

العدد ٣١ . يوليو ١٩٦٦ م .

(١٢٥) أمير اسكندر

مجلة الطليعة . . العدد ٥ . السنة السابعة . مايو ١٩٧١ م . ص ٢٤ .

(١٢٦) عبد السلام افندي

الفصل الثاني من نص المسرحية . ص ١٥

« عبد السلام: (لنفسه بضيق) أنا مش فاهم الفلوس بتاعت المعلم زفت ده مش زي بقية الفلوس اللي خلقها ربنا ليه؟ وما فيهاش بركة أبداً . زي السبرتو . زي اللي راكبها عفريت . مش عاوزه تقعد في جيب الواحد أبدا . يتخلق لها أبواب تنصرف فيها من تحت الأرض » .

(١٢٧) حازت فرقة المسرح الحر على الجائزة الأولى للدولة في مسابقة الفرق المسرحية على تقديمها مسرحية (زقاق المدق) عام ١٩٥٨م قصة نجيب محفوظ ، إعداد أمينة الصاوي واخراج كمال يس .

(١٢٨) لعبة الحب

برنامج العرض المسرحي (كلمة المؤلف) .

(١٢٩) فرقة تحية كاريوكا المسرحية

اتخذت الفرقة في السنوات الخمس الأخيرة طريقاً جديداً . إذ اتجهت إلى الدراما النقدية التي تسخر من البيروقراطية ومن المكتبية وأخطاء المجتمع الأخرى . واستطاعت الفرقة من خلال انفرادها بهذا اللون الاجتماعي النقدي أن تُكوّن لها جمهورا يستعذب سماع كلمة النقد ، ويجد متنفساً لديه للكلمة ، تقولها نيابة عنه درامات فرقة تحية كاريوكا المسرحية .

البَابُ السَّادِسُ

الدرامَاتُ الاجتماعيَّة:

درَامَا الفِكْر

ذكرنا أن الثقافة لم تكن من الأوّليات التي عُنيت بها الثورة. على اعتبار أن الرغيف كان أهم من المسرح، وأنه لا فائدة للجماهير في ذهابها إلى المسرح وهي بعدُ جائعة أو نصف ممتلئة البطون. ونتيجة ذلك أنّ الاصلاحات الأدبية تأخرت بعض الشيء، لأنه لم يكن لها المقام الأول. فضلاً عن صعوبة إصدارها بقوانين، شأنها شأن الإصلاح الزراعي أو الإصلاح الاجتماعي.

تمت الانجازات الثورية لصالح المجتمع وأفراده سنة بعد سنة وشهراً بعد شهر. ومما لا شك فيه أنّ هذه الانجازات بوصولها إلى الجماهير وإلى القاعدة الشعبية كانت تُغيّر من نظم حياتهم ومن فهمهم للحياة الجديدة بعد الثورة، طبعاً نتيجة تغيّر شكل الحياة وارتفاع الدخل نسبياً، وافتتاح المصانع العديدة خاصة بعد عام ١٩٦١م. إضافة إلى صدور قرارات التأميم المختلفة، وإشراك العمال والعاملين في الأرباح والإدارة، ثم مولد الإحساس العام بأن الدولة - وهي في طريق تغيّرها - انما تلغي نفسها ككيان شامخ يرمز إلى القوة وإلى السيطرةالتي كانت تتمتع بها في السابق، لتتنازل عن حقوقها وأرباحها ومكاسبها لأفراد المجتمع العاملين، لأشعارهم بقوتهم هم، بدلاً من قوة الدولة، ليكون المجتمع هو الرأس المدبّر لتطور هذه الأمة، ولا شيء غير المجتمع ممثلاً في أفراده العاملين.

ولقد برزت كلمة (المجتمع) خلال فترة الخمس سنوات الأولى بعد الثورة، لأنها حلت محل الدولة والملك والاقطاع. وأصبح الهدف هو الارتقاء بالمجتمع في محاولة لتعويضه سنوات طويلة رسف في الذل والاستعباد. وأدى ذلك إلى بعث كلمة المجتمع من جديد. ويتضح هذا البعث في مختلف الانجازات الاجتماعية التي كانت تتم، أو التي كانت تُقام المحاولات لاتمامها.

أما بالنسبة للدراما، فإن بروز كلمة المجتمع والقضايا الاجتماعية كتيار له دلائله واستمراره، لم يظهر إلا بعد السنوات الخمس الأولى من عمر الثورة.

ولما كان أفراد المجتمع هم الهدف الأسمى في عصر ما بعد الثورة. فإن ذلك قد فتح المجال أمام الأدب الدرامي ليتعرض للمشاكل الاجتماعية، خاصة بعد أن اتضحت صورة المجتمع، وبعد أن أصبح من حق أفراده أن يناقشوا مشاكل مجتمعهم في جو من الحرية التي كانت مكبّلة في الماضي، وبعد أن أصبح المجتمع كله يتجه نحو العدالة الاجتماعية، والقضاء على التناقض الاجتماعي الذي كان سائداً. وقد ولّد ذلك ما يمكن أن نطلق عليه (المسرح الاجتماعي)، الذي يهتم لأول مرة بقضايا مجتمع عادل له حدوده وسياسته، وله هدفه الذي يساعد كُتاب الدراما على فهمه واستجلاء قضاياه، ثم مناقشتها على خشبة المسرح.

كان المسرح في أعقاب الدرامات الوطنية واستمراراتها قد نفذ إلى وعي الجماهير. وقد بدأ هذا النفاذ يأخذ مجاله التطبيقي منذ عدوان ١٩٥٦م، والذي ولّد وأوجد الرباط الوجداني بين الشعب والمسرح من خلال الوطنية. حتى برغم الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي خلّفها هذا العدوان.

كما أن عددا كبيراً من الكُتاب الجدد بعد الثورة قد أعطي الفرصة لارتياد عالم الدراما الاجتماعية، بعد أن أخذ المجتمع احترامه، وحصل الفرد فيه على

بعض من مخصصات كرامته، وشخصيته التي كانت مفقودة في الماضي.

وكان لا بد للدراما من أن تُسجّل الظروف الراهنة الجديدة التي يعيشها الفرد المصري بحكم الأحداث المحيطة به، والتي كانت تتجدد في كل يوم عن يوم، وتعكس ضمن تجددها على تغيّر الفرد في المجتمع، في علاقاته الاجتماعية، وفي معاملاته مع رأس المال، وفي محاولات تسليمه السلطة ليكون قيّما على نفسه، وحريصاً على تكوين شخصيته لتستطيع مجابهة مشاكل المجتمع الصناعي التي كانت تزداد يوماً بعد يوم بحكم الآلية والتقنية. وهكذا برزت مشاكل جديدة لم يكن للمجتمع عهد بها من قبل. وتغيّرت إلى حد ما كذلك نظرة الفرد نفسه، نتيجة احتكاكاته بالجديد غير المألوف.

ولقد أدت هذه الظروف المحيطة بالمجتمع إلى ميلاد تيارين بارزين في مجال الدراما.

التيار الأول، الدرامات الاجتماعية. التي تحاول اللحاق بعجلة المجتمع الجديد، لتعرض المقاييس الجديدة للفرد المصري، وموقف الفرد نفسه من التغيرات التي طرأت على موقف الطبقات، بحكم الثورة وقوانينها، وكذا بحكم مولد طبقات جديدة لم يكن لها وجود أصلاً. عارضة بذلك أحياناً فساد الماضي، ليكون دائماً أمام العين، كشاهد عيان على الحضيض الذي كانت قد وصلت اليه مصر.

والتيار الثاني، درامات الفكر، وهو تيار يميل إلى الفلسفة أكثر مما يميل إلى الاجتماع. وقد تناول هذا التيار التعرض لقضايا العدل الاجتماعي، والصراع ضد عزلة الانسان المصري، ومواقف القهر التي تعرّض لها في الماضي.

والتيار - رغم الشكل الفلسفي الغالب عليه - ينبع من الموقف الاجتماعي نفسه. على اعتبار أن المجتمع قد عانى كثيراً من الظلم الاجتماعي الذي فرضته

قوىً حكمت وأدى حكمها إلى أوضاع اجتماعية جائرة، لم يكن الفرد بمستطيع وحده مجابهتها أو مواجهتها. فتحول هو نفسه نتيجة لذلك إلى الظل، وضاعت شخصيته المصرية. وهو ما قضى على الحرية. وأحلّ الخوف محلها. حيث بقي الإنسان يتقبل في حياته التهديدات تلو التهديدات. وهو إما أن تذهب جهوده سدىً أو لا يحرّك ساكناً، مما فقد عنده لذة الإحساس بالديمقراطية والعدل، وأدى به إلى السقوط في أزمةالاغتراب،وأزمات نفسية واجتماعية أخرى داخل وطنه، وهو يعيش حياته على الأرض المصرية ويمشي على ترابها.

إن الجديد الذي قدمته الدرامات الاجتماعية بتياريها الاثنين، أنها جعلت الواقع الاجتماعي هو الأساس، وهو نقطة الانطلاق. لتصل الدراما إلى محتوى وشكل واقعي اجتماعي معاصر، تستطيع من خلاله مناقشة القضايا الجمة التي اختلفت في درامة عن أخرى. ويتعارض مع ذلك هذا الماضي الذي يشرح أو ينتقد نظام الملك السابق وطبقة الباشاوات أو البوليس السياسي، كما يتضح في درامات (الناس اللي فوق، شقة للايجار، رحلة خارج السور)، لأنّ العودة إلى ماض كان قد شاع وعرف، وسط الدرامات الاجتماعية التي تبحث في حقبة معينة، لم يكن يستطيع بحقبته الزمنية السابقة على عهد ١٩٥٢م إلا أن يكون مفتعلا ودخيلا على الصورة المعاصرة، التي تحاول الدراما الإجتماعية استخلاصها.

من الطبيعي أن المؤلف وهو يعود إلى الماضي، لا يُضمّنه درامته لمجرد العنصر الزخرفي. لكننا نجد أنّ عودة بعض المؤلفين إلى عصر ما قبل الثورة لم يصبح في الدرامات الإجتماعية إلا مجرد تأريخ ضعيف، يُفقد فعالية التأثير ولا يضيف جديداً.

إلا أننا نرى أن هذا الحكم لا ينسحب على درامات نعمان عاشور. وذلك

لسببين اثنين. السبب الأول انه عندما عاد إلى الماضي ، فقد كانت عودته لاثبات امتداد طبقة الباشاوات والارستقراطيين على العصر الذي تجري فيه دراماته. وهو ما يلغي شكل الماضي من هذه الدرامات.

والسبب الثاني، هو أن دراماته الاجتماعية كانت متأثرة بتيار بذور الدراما الاشتراكية. وهو تيار تقدمي لا يعود إلى الماضي بقدر ما يبحث عن التطور في اتجاه المستقبل.

وكما أن الماضي محدود المعالم، فان المستقبل واسع المعالم. وهي حقيقة تثبتها درامات الفكر، التي أعطت - من خلال القلق الذي يُحرّك دواخلها ومقوّماتها - الفرصة للكُتّاب نحو مزيد من الجرأة والجهر بالصوت، في معالجة قوية للدرامات الاجتماعية. الأمر الذي ولّد سخط درامات ميخائيل رومان، وأوجد نقد درامات يوسف ادريس. هذا إلى جانب الصورة المثالية للمجتمع التي تصورتها بعض هذه الدرامات، وجعلتها نموذجاً للدراما الاجتماعية العصرية. وكلما تجددت المنجزات الاجتماعية لمصر، تجددت معها المحاولات للدراما الاجتماعية بتياريها. بما يُثبت عدم انفصال الأدب الدرامي عن الحياة المصرية في ذلك الوقت. وأصبحت الدرامات الاجتماعية تعكس مفاهيم القوانين التي تصدر للاصلاح الاجتماعي. وهو ما نراه في موجة الدرامات التي أخذت تمثل مكانها على وجه التقريب في الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧م وبصفة منتظمة. وفي اهتمام زائد من كُتاب الدراما في كتاباتهم لهذا النوع من الأدب المسرحي. بما يؤكد وجهة نظرنا في تواجد العلاقة بين الدراما والمجتمع. باستثناء مسرحيتين مبكرتين رائدتين في هذا المجال هما (الأيدي الناعمة - توفيق الحكيم ١٩٥٥/٥٤م)، (جمهورية فرحات - يوسف ادريس ١٩٥٦/٥٥م).

ومتابعة التسلسل الزمني للدرامات الاجتماعية يضع أيدينا على الانتاج التالي :

- (الناس اللي فوق - نعمان عاشور ١٩٥٨/٥٧م) .
- (صنف الحريم - نعمان عاشور ١٩٦٠/٥٩م) .
- (شقة للايجار - فتحي رضوان ١٩٦١/٦٠م) .
- (الدخان - ميخائيل رومان ١٩٦٣/٦٢م) .
- (عيلة الدوغري - نعمان عاشور ١٩٦٣/٦٢م) .

ويرتفع الانتاج في الموسم المسرحي ١٩٦٤/٦٣م إلى أربع درامات هي :

- (الطعام لكل فم - توفيق الحكيم)، (يا طالع الشجرة - توفيق الحكيم)، (الفرافير - يوسف ادريس)، (رحلة خارج السور - رشاد رشدي)، مؤيداً محاولة الدرامات الاجتماعية لتأخذ طريقها في نشاط إلى خشبة المسرح .

•

الدرامات الاجتماعية

⋆ الأيدي الناعمة بداية الطريق

قدمت الفرقة المصرية الحديثة في الموسم المسرحي ١٩٥٥/٥٤م دراما توفيق الحكيم (الأيدي الناعمة)[١٣٠] على مسرح حديقة الأزبكية من اخراج يوسف وهبي .

في ١٩٥٤م كتب توفيق الحكيم درامته هذه إثر صدور قانون الثورة بتجريد الأمراء والنبلاء من أسرة الملك السابق من ألقابهم وأموالهم. وقد جاءت درامته بعد توقف ملحوظ من جانبه عن الانتاج المسرحي منذ عام ١٩٥١م. هذا العام الذي كتب فيه ثلاث درامات هي (الشيطان في خطر،

لكل مجتهد نصيب، بين الحرب والسلام)، والمنشورة جميعها ضمن كتابه (المسرح المنوّع).

موضوع دراما (الأيدي الناعمة) هو فكـرة العمـل. هـذه الفكـرة التي أطلقتها الثورة المصرية في حضن المجتمع المصري بعد أن طال خموله. وتضع الدراما الاسترخاء والتعطل معادلا غير موضوعي أمام فكرة العمل. على اعتبار أن أعضاء الأسرة المالكة كانوا يتقاضون مرتبات شهرية كبيرة نتيجة انتمائهم للأسرة الملكية دون أي عمل مقابل يؤدونه.

الدراما هي أولى مسرحيات الحكيم التي تصدر عن فلسفة اجتماعية واضحة ومحددة. فقد سبق له كتابة درامات كثيرة تعالج مشاكل اجتماعية صغيرة، لا تنتمي إلى مجتمع ما بعد الثورة، بل ولا تتصـل عضـويـاً بمشـاكـل الجماهير العريضة. لكنه في (الأيدي الناعمة) يربط الدراما بالمجتمع الجديد، وبقانون ثوري كان قد صدر لصالح المجتمع وأفراده. وقد خرج الحكيم ـ ولأول مرة بعد استرخاء سنوات ثلاث من (١٩٥١ إلى ١٩٥٤م) ـ بدرامته التي نحن بصددها، لتدعو إلى قدسية العمل، وإلى اعتباره الشرف الاجتماعي لكسب لقمة العيش وكيفية مزاولة الحياة بعـد الثـورة، كتسجيـل للشكـل الجديـد للمجتمع الثوري.

وهو شكل نستطيع أن نُعرّفه بأنه كان جديداً على أدب توفيق الحكيم نفسه ـ رغم وفرته وكثرته ـ بل ان الناقد الدكتور علي الراعي يعتبر درامته هذه عهداً جديـداً في مجراه المسرحـي (بـدأ الحكيم كتـابتـه للمسرح عـام ١٩١٩م).

وقد يكون للناقد بعض الحق في هذا، لأن ماضي الحكيم ـ رغم تنوعه واتجاهاته في أكثر من خط درامي ـ فانه يُلصق صاحبه بالعزلة في بُرج عالٍ

يجعله أحياناً كثيرة أبعد عن أن يزج بنفسه في معارك الأدب أو وظيفته أو اتجاهاته. وهو ما يجعل الحكيم - في رأينا - بعيداً عن التماس الذي يتولد من الاحتكاك اليومي بالحياة. الأمر الذي يكشف عن هذه الحياة مضامينها وأشكالها وتغيراتها وجوهرها.

وهو ما يؤكده أن الحكيم ظل قابعاً مراقباً لأحداث الثورة ثلاث سنوات طوال، وهو الكاتب الذي كتب ثلاث درامات في سنة ١٩٥١م وحدها، السنة السابقة على قيام ثورة ٢٣ يوليو.

من الطبيعي أن الفترة الأولى للثورة - كما سبق الذكر - لم تكن تتهيأ لها الظروف الطبيعية لأدب يعكس ويترجم الجديد في حينه. لكن ذلك لا يمنع من الاستنتاج أن توفيق الحكيم قد ظل داخل برجه العالي متأملاً مفكراً قبل البدء في كتابة الدراما في عهد الثورة. بل إنه عندما بدأ في كتابة درامته (الأيدي الناعمة) لم يخرج علينا بثورية كاملة يمكن أن توحي بالتغيير الذي كانت الثورة تسعى جاهدة لاحلاله في مجالات الدولة المختلفة. وإنما قدّم لنا دراما دعائية تقوم - عاجزة في غير منطق - على الاستناد إلى مزايا قانون الثورة التي أصدرته، والخاص بتجريد الأسرة المالكة من الممتلكات والأموال والامتيازات الشخصية. ذلك لأننا نرى أن مضمونه الثوري في التغيير - الذي حدده في الدراما - تغيير يشوبه عدم تطوير الشخصيات تطويراً منطقياً مقنعاً من البطالة إلى العمل. لأنه لا يرتكز على رؤية تستند فكرة تغيّر (البرنس) من البطالة إلى العمل، وعلى هذه الصورة المبالغ فيها من حبه للعمل، لأنه يحب (كريمة) بنت الطبقة الفقيرةالعاملة. والحكيم بذلك يُلقي بالمضمون الثوري على الأرض وفي التراب. ويؤكد الدعاية التي تشوب درامته بهذه المبالغات، والتي تجعل أسرة بلا سكن ترفض السكن في قصر البرنس بالمجان، لأنها عرفت أن صاحب القصر هو أحد النبلاء السابقين. وهي مغالطة

اجتماعية لا تعبّر عن واقع المجتمع في دقة. فليس من المنطق أنْ يرفض أحد السكن بالمجان، وفي أحد القصور، وأزمة المساكن كانت ولا تزال تجتاح مصر كلها.

ان تصرفات الدراما تؤكد مرة أخري ما سبق أن دكرناه من أن المؤلف يعيش في برج عالٍ لا يعرف منه حاجات الشعب المصري إلى السكنى أو حاجته لكثير في حياته الإجتماعية.

إن المبالغة التي اختارها الكاتب لموضوع درامته تزامله في الأحداث الدرامية في المسرحية. فتطور (الميكانيكي) العامل إلى صاحب جراج كبير ومصنع لشاسيهات السيارات وفيلا بالمعادي - أرقى احياء ضواحي القاهرة - ينقل الموضوع برمته إلى جانب الخيال والأحلام. ويقف ضد فكرة العمل السامية، التي اعتنقها الكاتب لدرامته.

لأن التطور الذي فرضه الحكيم على شخصيته المسرحية (الميكانيكي)، تطور مبالغ فيه للعامل (سالم)، الذي يصل بعد عمل ثمان سنوات فقط، وفي مصر، إلى هذه المكاسب كلها. فضلاً عن أن موقفه الكفاحي هذا ينقله هو نفسه من الطبقة العاملة إلى مصاف طبقة أخرى، كتب الكاتب درامته ليحنق عليها ويعترض على بطالتها وتصرفاتها الخائبة.

ان التحوّل في الدراما فاقد المعنى. لأنه لا يرتكز على سبب درامي مقنع أمام الجماهير. وحتى لو تغيّر البرنس نفسه أمام أعيننا، وغسل وطبخ وكنس، فإنه سيظل أمامنا بصورته الأولى، طالما لم تستطع الدراما أن تغيّره إلى إنسان آخر، عبر منطق الدراما وليس من خلال الشعارات والهتافات الكلامية في الحوار. ذلك لأن الحوار المباشر - والكاذب أيضاً - بالنسبة لقضية اجتماعية على هذا النمط، كان يجب أن يستهدف امكانيات تطوير جادة عن طريق

الحدث، وليس عن طـريـق استغلال الكلمات الملتهبـة المشتعلـة غير الثـابتة الأساس.

ومع أن الدراما تقوم على فضح النظام الملكي.. أسرته وأشخاصه، فاننا لم نصنّفها أو نضعها في باب الدرامات التي تتحدث عن العهد البائد في مصر، لأن النظام الأسري الملكي عند الحكيم ما هو إلا إطاراً يحيط صورة الأيدي الناعمة، التي كان لا بد لها - نتيجة تغيّر وجه المجتمع المصري - أن تبحث لنفسها عن شكل آخر للحياة، وأن تنـدمـج في ظـروف وجـذور المجتمـع الجديد. وهو مجتمع كان يحاول أن يجد لنفسه نظاماً جديداً، يرتكز على العمل.. يُمجّده ويُعلي من شأن فكرته. وهو ما كُنا نجد له صدىً في بيانات السياسيين والأغاني الوطنية التي كانت تبثهـا الإذاعـة ضمـن خطـة الثقـافـة والاعلام.

والمؤلف يحل المشكلة في نهاية الدراما حلا خياليا. يمكن قبوله، ولا يمكن قبوله في الوقت نفسه. يمكن قبوله كفكرة نظرية بحتة، لكنها على مستوى التطبيق تصبح غريبة وغير مقنعة. يجيء حله عاجلاً فجائياً في ذيل الدراما وفي نهاية فصلها الأخير (الفصل الرابع). حينما يفرض على البرنس النبيل أن يكون مديراً لمعرض شركة السيارات. مثلما يفرض على (الدكتور) الذي عاشره زمناً ليكون هو الآخر مشرفاً على مكتبة نادي شركة البترول. وهي كلها حلول مؤقتة غير صالحة، تتخذ شكل الرمز أكثر مما تتخذ شكل الواقع. ذلك لأن التحوّل الملفّق الذي جعل من البرنس - نتيجة حبه - يغسل ويكنُس ويطبخ، يجعلنا لا نُصدق تحوّل الأيدي الناعمة وأيدي الأمراء والنبلاء السابقين إلى العمل الذي تدعو اليه الثورة لإصلاح المجتمع.

فكيف يمكن لنا بعد ذلك أن نُصدق أن البِرنس سوف يعمل في معرض شركة السيارات؟

ان العلاقات الدرامية تشير إلى أن الكاتب قد قدم الفكرة التي استهوته للدعاية فقط، لأنه لم يضع لهذه العلاقات المبررات الحقيقية حتى يتعاطف معها الجمهور. وقد يكون له العذر في ذلك. لأن فترة ١٩٥٤م التي كتب فيها درامته كانت تموج بدرامات تُعدد من الظلم الملكي ومن فساد النظام الذي كان سائداً قبل الثورة. لكن الثابت أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من برجه العالي حين جعل البِرنس هو بطل الدراما. حتى لو تحوّل أو هو يحاول التحوّل.

إن الدرامات الإجتماعية التي انبثقت آنذاك كانت تحاول أن تجعل بطلها يستشعر قضايا مجتمعه، وتُخرج البطل نابعاً من أفراد المجتمع يمثل قطاعاً أو طبقة أو شريحة اجتماعية. فإذا كانت طبقة النبلاء قد اختفت، أو كانت في طريقها إلى الزوال، فإننا لا نستطيع أن نتعاطف مع البطل الدرامي عند الحكيم، وهو بطل ينحدر من الأسرة المالكة. كما أننا لا نستطيع أن نقتنع بتحولات بناته فجأة إلى الطبقة الاجتماعية أو الطبقة العامة: اللتين كانتا في حيّز النشأة. وزواج احدى بنات البِرنس من العامل الميكانيكي عن اقتناع زائف، ثم وقوفها موقف العصيان من أبيها وطبقته الملكية. خاصة وقد أظهر المؤلف بطله الدرامي البِرنس وهو يتردد احياناً، يحنّ لماضيه. وهو ما نعتبره حذقا في رسم الشخصية، على الرغم من عدم اقتناعنا بسلوكها داخل الدراما، استناداً الى ما ذكره (مكسيم جوركي M. Gorki) في هذا التردد عن الاستقراطية وعند الأرستقراطيين، في درامته (الحضيض) ★ من أنها مثل الجُدري، تُشفي. لكن آثارها تظل باقية.

●

شغل موضوع الطبقات نعمان عاشور. فخصص جزءاً كبيراً من إنتاجه للتجر مسرحياً في قضية الطبقات بعد الثورة. بعد أن كان قد مهّد لمرحلة بذور الدراما الإشتراكية التي انبثقت في أعماله الأولى في المسرح المصري.

(★) The Lower Depthes or the People Downstairs.

وهو الموضوع الذي فتح الطريق أمام الدراما الاجتماعية عند نعمان عاشور لمعالجة مشاكل المجتمع المصري. على اعتبار أن المجتمع بطبقاته المتعددة ومسافاته الشاسعة التي تُفرّق بين هذه الطبقات كان لا بد أن يصبحا المادة الحية المناسبة التي تصعد إلى خشبة المسرح، وتحتل مكانها للمحافظة على صراعات القوى المختلفة وتوازنها.

ورغم الجديد الذي يكمن في التغيير الذي جاءت به الثورة. ورغم القوانين الإصلاحية والإجتماعية الثورية في مجالات الحياة المصرية المختلفة. فإنه لم يكن بوسع المجتمع أن يصيبه التغيير. لأنّ القوانين وتشريعاتها لا تفيد في مثل هذه الحالة. على اعتبار أنه من الصعب التحوّل من مجتمع إلى مجتمع آخر بقوانين وضعية وتشريعات على الورق. وهو ما يُظهر مصاعب طريق الدراما الإجتماعية.

بدأ نعمان عاشور المرحلة الاجتماعية لدراماته بمسرحية (الناس اللي فوق) في الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧م - المسرح القومي. متعرضاً فيها للأوضاع التي تغيّرت بالقانون ولم تتغير بالسلوك. فبقيت العناصر والمزايا السابقة تسيطر عليها، إن لم تكن تُحرّكها وتكون الدافع الأول لها.

ومن الواضح أن آثار بذور الدرامات الاشتراكية كانت واضحة المعالم في الدرامات الإجتماعية عند نعمان عاشور. لأنه في تعرّضه لطبقة الباشاوات الأرستقراطية، وعلى الصورة التي أوردتها دراماته، كان يؤكد وجود هذه الطبقات، واستمرار نفوذها وهيمنتها. لكنه كان يميل إلى ترجيح كفة الطبقات الشعبية. وهو ما يعني وقوفه إلى جانب المفاهيم الثورية لتنتصر، وتّحطم القيم الرجعية المناهضة لهذا الانتصار. أي أنه اتخذ عرض الشخصيات الأرستقراطية في موضوع الطبقات عنده، وسيلة لا غاية. وسيلة لكشف مآخذ تلك الطبقة، لغاية تحدد انهيار هذه الطبقات وانصرافها في زوال إلى حال

سبيلها، لتدخل إلى مجال الحياة الاجتماعية طبقة أخرى جديدة تتناسب مع التغيير الاجتماعي، الذي كان يحدث كل يوم في الحياة المصرية.

وبينما يهتم نعمان عاشور بتسجيل هذه المرحلة الاجتماعية التي أعقبت مرحلة النمو الثوري والاجتماعي، بكشف الحالة التي عليها الطبقات المختلفة في المجتمع وبخاصة الطبقة الأرستقراطية، فاننا نراه يعود في دراما (عيلة الدوغري - المسرح القومي ٦٢/١٩٦٣م) إلى موضوع التطلع الطبقي الذي يسيطر على بعض أفراد المجتمع. والذي يتضح في محاولات الطبقة الوسطى التمسك بالمكاسب التي حصلت عليها هذه الطبقة نتيجة الثورة والتغيير. ويصل نعمان عاشور في سعيه خلف هذه الطبقات إلى القبض على ناصية الأمور، وإلى تشريح مراحل التطور الاجتماعي، وإلى تسجيل صعود وهبوط الطبقةالوسطى، والذي يتمثل في التفكك الداخلي الذي يسيطر على عيلة الدوغري، وبين الأسرة جميعها أفرادا واخوة. وهم أنفسهم أبناء الطبقة التي لم تُعمّر طويلا. لأن طبقة العمال والفلاحين كانت تدفعها دائماً من الخلف لتترك الميدان، ولتفسح المجال للطبقة الأجدد (طبقة العمال والفلاحين)، لتبرز، ولتبحث عن كيانها ومقدراتها، بحكم تطور مستقبلي محتوم.

•

درامات نعمان عاشور الاجتماعية
(الناس اللي فوق، صنف الحريم، عيلة الدوغري، دراما)

★الناس اللي فوق[١٣١]

في (الناس اللي فوق) تسجل الدراما انهيار الشكل الاقطاعي في شخص

السياسيين المحترفين، طبقة الباشاوات أعمدة الأحزاب الملغاة بفعل الثورة .

والدراما إلى جانب ما تعرضه من جوانب حياة هذه الطبقة البائدة، فان أهم ما تعنى به، هو هذا الانهيار الذي تتعرض له هذه الطبقة . ومدى أثر هذا الانهيار على بقية طبقات المجتمع المجاورة، المرتبطة بهذه الطبقة المهزومة .

إن عرض الكاتب لهذا الانهيار كان يشير إلى أن هذه الطبقة بتحركاتها العليلة في ماضيها - والتي كانت لا تزال تدب على حركة المجتمع أثناء تغييراته - هي العدو الحقيقي لفكرة تقدّم القوى الشعبية، وتطوير الحياة الاجتماعية في الطريق نحو حياة أفضل .

ومهاجمة عاشور للباشاوات كطبقة، هو مهاجمة للنظام الذي كانوا يمثلونه، قبل أن تكون مهاجمة فردية لأحد منهم . لأن هذا المهاجمة كانت تكشف عن الدفاعات الباطلة والمواقف المصطنعة التي كانت تُقيمها هذه الطبقة، للدفاع عن مصالحها ومقدّراتها، دفاعاً مستميتاً من أجل غريزة البقاء واستمرار حياتهم . وهو ما نلحظ معه هذا التغيير الذي كان قد بدأ يظهر على سطح الحياة الاجتماعية، سواء في محاولة التعريف بحق الطبقة المتوسطة ومشاكلها، أو بطبقة عاملة كانت تشق طريقها هي الأخرى نحو الانتشار الطبيعي . وكما نجد تشابهاً بين دراما (الناس اللي تحت والحضيض لجوركي)، فإننا نعثر مرة أخرى على هذا التشابه بين (الناس اللي فوق وبستان الكرز)★ عند انطون تشيكوف)، حيث طبقه تندثر، لتحل محلها طبقة أخرى تزحف على سطح الحياة، لتأخذ حقها من التطور ومكانها تحت الشمس.

وابراز الانهيار في الدراما يظهر في هذا المرض العُضال الذي يلازم (عبد المقتدر باشا) الوزير السابق المطرود من إحدى الشركات . فهو لا يقدر على

(★) The Cherry Orchard.

شيء . وكأنه مقيد لا يستطيع للحراك سبيلاً . والقيد هو الصورة الدرامية التي جعلها نعمان عاشور رمزاً لانهيار هذه الطبقة ، بعد أن ضيّقت القوانين وأوضاع الحياة الاجتماعية الخناق عليها .

ومع كل هذه البوادر الجديدة ، فإن أفراد الطبقة الأرستقراطية لا يريدون أن يتزحزحوا عن مكانهم التقليدي السابق . فهم لا يزالون يعيشون بين أفكار سيارات (الرولز رويس★ ، والجمعيات النسائية الدعائية التي كانت منتشرة قبل الثورة وبعدها للدعاية الاجتماعية ليس إلا .

والباشا يحس بالضرورة بالارهاصات التي كانت تشير إلى تغيير ما . قد لا يستوضحه بالكامل ، لكنه على الأقل كان يحس به ، سواء بالطبقة المتوسطة أو بطبقة العمال . فهو يقول في صلف مستنكراً . . .

« وأروح أقف في وسط الصنايعية من تاني؟ هوا أنا خلاص بقيت مهزأة للدرجة دي؟ . . . . وأقف تاني في الطابور مع الحافيين؟ »ـ الفصل الثالث .

وزوجة الباشا (رقيقة هانم) ما هي إلا تكملة للثنائي (الماريونيتي) ★★ الخشبي الذي يجعله المؤلف رأس المثلث في درامته . هي شخصية شديدة التمسك بالنظام البائد أكثر من زوجها العليل . شديدة التمسك بالمظهر ، وبالحياة التي كانت قد بدأت تُفلت من بين يديها وأيدي طبقتها كلها . فلا نكتشف من هذا الصراع إلا التصرف الجامد اللا إنساني الذي تتمسك وتتعلق به ، بل وفي إصرار ، والذي لا يُفرّقها عن العروسة الخشبية التي لا تدب فيها حياة . ذلك لأنها في حوارها ومناقشاتها لا تكُف عن اتخاذ الماضي بصوره الاقتطاعية ، قياساً لحاضر يتغير من حولنا . لكنها لا تحس هذا التغيّر ، أو هي

(★) Rollsroyce.

(★★) Marionette.

تحُسّه لكنها لا تريد أن تعترف به .

وأمام هذه الطبقة الماضية إلى بعيد ، يضع المؤلف الطبقات الصاعدة . يمعلها الشاب (أنور) الجامعي ، وهو يمثل الطبقة المتوسطة التي تريد أن تحتل مكانها ، والتي تحاول تحطيم الحدود الطبقية التي اصطنعها المجتمع ، في محاولة للزواج ، والإصرار على هذا الزواج من ابنة أخت (رقيقة هانم) ، رغم الفارق الطبقي الشاسع بينهما .

المؤلف لا يُحمّل أنور قوة مفاجئة . لكنها رغم كونه ممثلاً للطبقة المتوسطة التي تحاول شيئاً . إلا أنه لم يكن قوياً بعد . وهو ما نعتبره صدقاً من المؤلف في تصويره شخصيته على هذا النسق . لأن هذه الطبقة التي يمثلها أنور ، رغم ما تحاوله بالنسبة لأوضاع المجتمع . إلا أنها لم تكن قد تسلحت بعد بالقوة التي تهيء لها ما تريد . ويكفي ما صوّرته الدراما من أنها حملت على عاتقها بداية ظهور الطبقة الوسطى الثورية ، التي كانت تتأهب للانقضاض على بقايا مظاهر الاقطاع ، التي لم تكن قد أُلغيت بعد برغم صدور القوانين . والتي كانت تتجسد في العلاقات الاجتماعية ، وبين الطبقة والطبقة ، والفرد والفرد .

ومع إبراز المؤلف لهذه الطبقة الوسطى الثورية ، فانه قد عُني بابراز الشق الآخر من هذه الطبقة ، وأعني به الطبقة الوسطى الانتهازية . التي كانت تستعد لمسايرة الأوضاع الجديدة واحتضان التيارات الثورية والسير في إثرها . وهي شريحة من الطبقة الوسطى نهّازة للفرص والاستفادة من الموقف الاجتماعي . و(خليل) أخ الباشا يمثل انتهازية هذه الطبقة ، والذي كان يخاف في الوقت نفسه من موقف الشعب . . . « الشعب بيزحف وبيغطي سطارحه في كل ناحية . زي الميّة المحجوزة أما تسيبها في حتة واحدة موش بتملاها ؟ » ـ الفصل الأول ص٥٠ .

ان دراما نعمان عاشور الاجتماعية في كشفها عن اتصال الباشاوات ورجال

السلطة بالانجليز، وربط ذلك بمناصب الشركات وأسرار الدولة الاقتصادية لم تضف جديدا، إلى ما يفيد الدراما الاجتماعية. فالتعرض للماضي، وفي عام ١٩٥٧م (زمن كتابة الدراما) لم يفد الأوضاع الاجتماعية التي كانت تسير في تيار جديد له شكله المختلف عن القديم، حتى رغم وجود تحكّمات الماضي وقوته التي كانت تسير إلى اضمحلال.

★ دراما صنف الحريم (١٣٢)

يقدم المسرح القومي دراما (صنف الحريم) في موسمه المسرحي ٦٠/١٩٦١م من اخراج فتوح نشاطي. وهي الدراما التي كتبها مؤلفها نعمان عاشور عام ١٩٥٩م.

يضع المؤلف قضية تطور المرأة في المجتمع لتكون أحد العناصر الهامة في تحريك أحداث درامته. والمسرحية بذلك تُظهر نظرة الرجل إلى المرأة وعلاقته بها في المجتمع الحديث من عدة زوايا.

« المرأة نصف المجتمع. وما دام المسرح يُعبّر عن الحياة والمجتمع، فلا بُدّ أن يعبّر عن المرأة بنفس القدر من الحفاوة التي يحظى بها الرجال » (١٣٣).

وضع المؤلف أفكاره الدرامية داخل كوميديا خفيفة. يهاجم من خلالها - وفي شدة - التقاليد البالية في المجتمع المصري. مثل تعدد الزوجات، وصراع الأسرتين في حالة تعدد الزوجات، من أجل المال، ثم صراع الجيل الجديد مع الجيل القديم.

ويحمّل نعمان عاشور هذه التقاليد المسئولية كل المسئولية. على اعتبار أنها هي التي تستنفد قُوى المجتمع وتُرهقه وتُفرّق الأُسر، وتجعل من المشاحنات والصراعات ميدانا للتسابق، بدلاً من انتباه أفراد المجتمع إلى المرحلة الفكرية والثقافية التي تتطلبها مرحلة التغيير الاجتماعي.

والمرأة التي تحتل مكانها في مسرح نعمان عاشور، تحمل هنا هذه المسئولية لتضع إشارة الخطر أمام المندفعين وراء ستار التقاليد البالية، والمتمسكين بها، من أجل تبصيرهم وإرشادهم. وهي تضع لذلك أسئلة صريحة في الدراما، بل وجارحة تصبح كالمطرقة على رأس التقاليد البالية للمجتمع ولقوانين المجتمع كذلك. والمرأة - رغم عدم ذِكرها كلمة المساواة بين الرجل والمرأة - تهدف أصلا إلى هذه المساواة عبر فنيات الدراما وليس من خلال المباشرة في الحوار.

« أقدر إن اتجوزت واحد، اتجوّز عليه واحد تاني؟ طبعاً ما قدرش. إشمعنى بأن أي واحد يتجوزني يقدر في أي وقت وفي أي لحظة يتجوّز عليّ واحدة تانية؟ » - الفصل الثالث. أسئلة قاسية تقذف بها إحدى الشخصيات النسائية في المسرحية في وجه المجتمع المصري.

والمؤلف يكشف التقاليد البالية للمجتمع في موقف الأسرتين. كل أسرة تنتظر وفاة عائلها المريض في المستشفى من أجل الميراث. والشخصيات البالية - بلاء المجتمع القديم - ترتكز على الميراث، وعلى ما حدد الدين، من نظم لها، أكثر مما ترتكز على نفسها، وبخاصة جنس المرأة. و(نوال) هي شخصية المستقبل، أو هي المرأة الجديدة المرتقبة المتحررة من هذه التقاليد. وهي بذلك تختلف عن بنات جنسها، لتبشر بالتعليم في المجتمع بديلاً عن الميراث، وعلى أن العمل هو السند الشرعي الطبيعي الذي يمكن الارتكاز عليه. وهو ما يُجسّد أفكار الجيل الصاعد في الدراما.

ويحاول نعمان عاشور أن يعمم فكرة تطور المرأة. فيقيم في درامته - من خلال شخصيتين ريفيتين تصلان إلى مكان الأحداث هما (حميدة، امباركة) - حُباً يمثل الطبقة الريفية العاملة. ويعتقد أنه « أقام تضاداً بين الطبقة الوسطى (أسرتي المدينة) والطبقة الريفية، بالنسبة للنظرة إلى القيم الأخلاقية في الحب

والزواج والعلاقات العائلية في ترجيحٍ للطبقات الشعبية الريفية ونظرتها الأخلاقية »[١٣٤].

لكن هذا التضاد لا يمكن أن نضع أيدينا عليه .ولا يمكن أن نصل حتى إلى الأهداف التي يخدمها في الدراما ، بالنسبة للتطور الاجتماعي عند المرأة . لأن مساواة المرأة في المدينة تختلف بكثير عن المرأة في الريف . ومع أنني أؤيد وجهة نظر الكاتب في ضرورة تحرير المرأة المصرية بصفة عامة ، إلا أن هذا التحرير يختلف في تطبيقه في عالم المدينة عنه في عالم الريف . لأن التقاليد تختلف إلى حد ما ، رغم تبعيتها احياناً لقانون واحد . وعلى هذا تصبح النظرة المساوية (نظرة التساوي) للمرأتين غير واقعية في درامته .

★ دراما عيلة الدوغري

في عام ١٩٦٣م، وفي أعقاب صدور القرارات والقوانين الاشتراكية ، يكتب نعمان عاشور درامته الاجتماعية الثالثة (عيلة الدوغري)[١٣٥] وقدمها في نفس العام المسرح القومي بإخراج عبد الرحيم الزرقاني .

ودراما (عيلة الدوغري) تعرض أسرة من الطبقة الوسطى تعيش المرحلة الاجتماعية الجديدة التي ظهرت بعد القوانين الاشتراكية . والمسرحية تعتبر بكائية على هذه الطبقة ، لأنها تستهدف نقطتين:

النقطة الأولى ، تسجيل هذه المرحلة من العصر ، والتي تكوّن فيها المجتمع الصناعي الجديد . وهو مجتمع معادٍ للترابط العائلي وعامل من عوامل تفسخه . وإثبات تأثير المجتمع الصناعي على الصلات التي تربط أفراد عائلة الدوغري بعضهم بالبعض .

والنقطة الثانية ، اثبات مرحلة التحطم النهائي للطبقة الوسطى المنهكة ، التي حملت على أكتافها الصراع الوطني في المراحل السابقة . وبداية ظهور الطبقة

العمالية بحكم نهضة التصنيع. وكذلك إبراز طبقة الفلاحين هي الأخرى، بحكم الكيان الذي أسبغته الثورة المصرية عليها. طبقة العمال وطبقة الفلاحين كطبقتين تدقان على الأبواب، لتلبية الحاجة الملحة للتغيير الاجتماعي في مصر.

ان المؤلف في (عيلة الدوغري) يتفاعل مع الأبعاد الاجتماعية التي جاءت بها وخلّفتها القوانين الاشتراكية، والتي أبرزت الأهمية السياسية للعمال والفلاحين، بعد أن سلمتهم الدور القيادي في المجتمع. وهو ما يقرر في نفس الوقت انزواء للطبقة الوسطى، وتقديماً للطبقات الشعبية لتطفو على السطح، الأمر الذي مهّد مستقبلاً لدرامات العمال والفلاحين.

والمؤلف يضع أفراد هذه الطبقة الوسطى موضع الاتهام. لأنها لم تقدم شيئاً للشعب الكادح. وانصرفت عنه إلى أنانيتها تارة، وإلى تطلعاتها وأحلامها تارة أخرى، ونسيت في الوقت نفسه، أن هناك طبقة أو طبقتين أدنى منها. كان يجب أن تُركّز اهتماماتها عليها، وأن تقوم بواجباتها نحوها، في سبيل ازدهار المجتمع وطبقاته.

إن أنانية وتطلعات الطبقة الوسطى، وبسبب اختلاف تطلعات أفراد عيلة الدوغري، يُولّد الشقاق والتناحر من بداية الدراما. ويظل هذا الشقاق وهذا التناحر في حالة تفاعل حتى يقضيا على الأسرة - رمز الطبقة الوسطى - قضاءً مبرماً، يسجل معه انهيار هذه الطبقة، ويُثبت عدم صلاحيتها أو حُسن كفاءتها لقيادة الفترة الاجتماعية، أو المرحلة الحاسمة التي كان يمر بها المجتمع.

ومظاهر تفكك الأسرة تتضح في أنانية كل فرد من أفرادها، وفي فقدان الاتصال بين شخصيات الأسرة الواحدة، الذين يعيشون تحت سقف واحد. كما تتضح أيضاً في محاولة أحدهم (مصطفى الدوغري) الانسلاخ عن طبقته، في محاولة لتطلع طبقي أعلى كان في طريقه إلى الزوال.

ويحاول المؤلف من خلال عـرضـه هـذا الانهيـار الاجتماعـي، والتفسـخ الأسري، أن يؤكد مسئولية الفرد تجاه المجموع، والمجموع تجاه الفرد، والتزام كل منهما بالآخر. كما يُمهّد الجماهير لتنعي بمزيد من الأسى كل أفراد عيلة الدوغري، الذين سقطوا مع سقوط الطبقة الوسطى.

عكست الدراما تأثير بعض القوانين الاجتماعية التي صدرت في الفترة التي كُتبت بها. مثل قانون تخفيض إجارات المساكين، ثم تأثيرها على الطبقة الوسطى. ويمثل رفض شخصية (أبو رضا شنني) في الدراما في إجراء تكملـة عملية بيع بيت الدوغري انعكاس هذه القوانين على المجتمع وعلى أفراده. كما أن انصراف الصبيان من عيلة الدوغري عن مشكلات اخوتهم البنات - وهي عادة مصرية في المجتمع - يشير إلى عدم التفاهم بين أفراد هذه الأسرة، وإلى مرحلـة السقـوط التي وصلـت اليهـا طبقتهـم. فجعلتهـم يتصرفـون بخطـل واضطراب، يلغيان ويقضيان على كل تقليد اجتماعي معروف. وهو ما يدلل على تفكك الأسرة الدوغرية.

ويتحمل الأخ المثقف (مصطفى الدوغري) القسـط الأكبر مـن اتهامـات المؤلف لأسرة الدوغري. لأنـه في محاولـة الصعـود، والانحراف إلى التطلـع الطبقي نراه يعمل خمس سنوات ليجمع المال، ويُخزّن زوجته في بيت اخوته، وهو بيت الأسرة، وعندما يعود، لا نجد منه غير تطلعات تسيطر عليه، سواء في رغبته في بناء الفيلاّ، أو في الزواج الجديد من امرأة أخرى.

ويستعمل المؤلف هندسة الحوار. وذلك بأن يجعل السمة الغالبة عليه هي المقاييس الحادةوالأجرومية الحسابية. لتأكيد حوادث مضت، يعود ليشرحها من جديد أمام شخصيات لم تكن على دراية بالحدث السابق. وهو ما أصاب درامته أحياناً بالتكرار، وهو نفس ما لوحظ عليه في درامة سابقة (صنف الحريم).

وإذا كنا لا نجد في الدراما الصراع القوي البارز بين الشخصيات، فإن ذلك مرده إلى المحافظة على صورة الانهيار والاضمحلال، وما أراده نعمان عاشور لدرامته، وهي تسجل هذه المرحلة الاجتماعية في مصر. وهو ما نتعارض فيه مع النقاد الذين أخذوا على الدراما ضعف وفقدان الصراع فيها، كما يذكر الناقد رجاء النقاش.

«...فالصراع الرئيسي في المسرحية مفقود. ولا شك أن نقص هذا الصراع في المسرحية أو غيرها يترك فراغاً فنياً كبيراً ويؤثر على حيوية المسرحية» (١٣٦).

•

قامت تجربة مسرحية مثيرة، داخل معتقل الواحات. المكان المخصص للمسجونين السياسيين وبعض الأنواع الأخرى من المسجونين في مصر. وهي تجربة تمثيل المعتقلين لدراما (عيلة الدوغري) من اخراج المعتقل (أحمد فؤاد)، أحد المثقفين الماركسيين، وذلك في نفس الوقت الذي قدّم فيه المسرح الدراما على خشبة المسرح القومي.

فماذا كانت النتيجة؟

كان الجمهور داخل المعتقل يربو على الألف متفرج. نصفهمْ تقريباً من مذنبي قضاي الثأر بصعيد مصر، والنصف الثاني يمثل خمسمائة مسجون سياسي من الماركسيين والاخوان المسلمين. بالإضافة إلى ضباط وجنود وحراس وموظفي المعتقل في محافظة الواحات.

في مناسبة عيد الأضحى المبارك (العيد الكبير) وفي حفلتين، في ليلتين متتاليتين، قُدمت دراما (عيلة الدوغري) على مسرح دائري (دوّار) شيده المعتقلون بايديهم داخل ساحة المعتقل. واشترك في تشييده ما بين أستاذ جامعي في الهندسة الكهربائية وصحافي وعامل وآخرين. واستعملوا لبن النقطة الرابعة

(المعاونة الأمريكية) في دهان المناظر والديكور. وقام المعتقلون أنفسهم بالتمثيل.

وكانت النتيجة، أن أهم إسقاط قد حدث على الشخصيات المسرحية ذاتها. بمعنى أن شخصية (سيد الدوغري)، رمز القيم بين الأخوة الخمسة، قد اكتسحت الاعجاب الجماهيري. لقد اعتبر كل معتقل نفسه سيد الدوغري. وفي دراسة داخلية عقب العرضين المسرحيين، ثبت تنبه المشاهدين لمغزى العلاقات الاجتماعية، ولاح في فهم كل منهم الانهيار الذي قصده نعمان عاشور. بعد أن أحسوا بحركة المصالح الشخصية، وبالأنانية، وبالضغوط الاجتماعية التي كانت تلف وتحزّم الشخصيات المسرحية.

وأكد ذلك مأمور السجن وباشكاتب السجن، اللذان كانا قد شهدا عرض المسرحية نفسها في المسرح القومي إلى جانب مشاهدتهما عرض المعتقل. ورغم أن النص واحد في العرضين، إلا أن الدراما في المعتقل قد خرجت بإدانة أكبر للظواهر الاجتماعية آنذاك.

إن نتيجة عرض المعتقل تشير أول ما تشير إلى روح الأسرة المصرية التي تكمن داخل كل مسجون معتقل. وحبه لهذه الأسرة، وأسفه كذلك على ضياعها. وهو كل ما قدمته دراما عيلة الدوغري ممثلة في العائلة المنهارة مع طبقتها الوسطى جنباً إلى جنب. هذه الطبقة التي لم تستطع أن تُنجز تقدماً يساعد التطور الاجتماعي على الازدهار والارتقاء.

درامات اجتماعية أخرى
(شقة للايجار، رحلة خارج السور)

★ دراما شقة للايجار

دراما (شقة للايجار) تأليف فتحي رضوان، قدمها المسرح القومي عام

١٩٦١م على مسرح حديقة الأزبكية .

وهي وإن كانت تدور أحداثها في فترة قبل الثورة المصرية ، إلا أن موضوعها يمس القضية الاجتماعية ويتعرض للمجتمع المصري . على اعتبار أن ما يهدف إليه المؤلف هو المستوى الاجتماعي الحر الصادق ، الذي كُنا في حاجة إلى إرساء قواعده في فترة الستينيات .

ومجموعة الفقرات التالية التي نقتطفها من الدراما تضع أيدي الباحث والقارىء على الأمل الذي يعمل من أجله كاتب الدراما ، والهدف الاجتماعي الخالص الذي يطالب به ، كدارس للقانون ووزير سابق للثقافة والإرشاد القومي ، ورائد من رواد الحزب الوطني ، قبل إلغاء الأحزاب المصرية .

« ـ نحن نعيش في مجتمع مقلوب. إنه مجتمع يسير على رأسه ، ويفكر بقدميه . فالرؤوس في مجتمعنا هي أحذية أو بمثابة الأحذية. والأقدام هي التي تفكر .

ـ أما الذين يعملون من الصباح إلى المساء . أما الذين يكدحون وتتصبب جباههم عرقا . والذين يتقلبون على الجمر ، جمر الجوع والقلق والخوف من المستقبل . الخوف من القانون . الخوف من الحكومة ، والخوف من الأقوياء الأغنياء . هؤلاء الذين يصنعون لنا ثيابنا وطعامنا . هؤلاء الذين يحمون لنا حدودنا وأمننا . هؤلاء لا يجدون ما يأكلونه .

ـ في هذا المجتمع تختنق ضمائر تودّ لو تبقى حيّة . وتموت كفايات كان ممكناً أن تورق وتزدهر .

ـ إن ديننا لا يقبل هذا ولكنه يحدث . إن تاريخنا الوطني يرفضه ولكنه يحدث . إن ثوراتنا كلها قامت ضد هذا ولكنه يحدث . إن تقاليدنا وأفكارنا التي نبعت من هذا الوطن تلعنه ولكنه يحدث .

ـ إن أنصاف الحلول لا تنفع. لا يُجدي الترميم في بناءٍ تداعى وتهيأ للانهيار. لا يُثمر الترقيع في ثوب تمزّق وبلي، واستحق أن يكون في عداد الخرق التي أهلكها الزمن.

ـ فالثورة هي العلاج. والثورة هي الأمل. والثورة هي الطريق، نعم الثورة هي الطريق »(١٣٧).

حددت الدراما عملها في الكشف عن الوضع الاجتماعي الفاسد قبل عام ١٩٥٢م في مصر. حيث أشكال وألوان من القرف والبؤس ومرض مسلولين ومعتوهين وآدميين، بلا أغراض كما يقول المؤلف فتحي رضوان. وحيث الشباب في مجتمع ما قبل الثورة مهزوز ضعيف خائف من قوى غيبية، ولا يعرف مصيره. مثل (ممدوح، اعتدال). وهو خوف كان يكمن في كل الصدور.

« كلنا خايفين.. خايفين من بعض » ـ عزت في الفصل الثالث ص١٤ .

والدراما الاجتماعية (شقة للايجار) بعد أن ربطت نفسها بتاريخ ما قبل الثورة، تضطر أحياناً كثيرة إلى الإشارة إلى الماضي الآثم الذي يسجل فترة عصيبة من فترات سيطرة البوليس السياسي على المجتمع المصري سيطرة جديدة. وفي التعرض لفساد المجتمع في الماضي يرسم المؤلف فتحي رضوان صوراً لعلاقة (الخواجة) الأجنبي بوزير التموين ووزير المالية ووزير التجارة والصناعة، لانهاء وتسيير أعمال الاستيراد والتصدير والجمارك غير المشروعة. ويسجل المؤلف على الفترة ذاتها اختفاء البضائع والسلع الضرورية وظهورها في السوق السوداء، في ظل عصر ملكي. كما يعرض صورة كريهة للباشاوات والبكوات وحقيقة علاقتهم الهامشية بشعب مصر. كما ينقد حرية الصحافة التي ألغيت في تلك الفترة. ويهاجم تسخير الصحافة لخدمة الملك ودعاياته. ويأخذ

موقفا مضاداً من الطبقتين العالية والوسطى يحدده في إفلاس هاتين الطبقتين وعجزهما عن المشاركة في الإصلاح الاجتماعي. «أنا بقيت مصلح اجتماعي، ورئيس جمعية خيرية وخيِّر ومُحسن، وعشت مع بهوات وباشاوات وأساتذة ودكاترة بيتكلموا في المجتمع والاصلاح والتبرعات والمستشفيات... مبرّات ايه ومستوصفات ايه؟ والأصل مخوّخ ومسوّس. وخيرية ايه اللي فيها كدّابين ومتظاهرين. وتبرعات ايه في مجتمع كله فقر أو عريانين. بندِّي دول لقمة ساندويتش حقيرة. (يقف مهتاجاً) بلاش نصْب. بلاش ضحك عالدقون. مش عايز أضحك على نفسي. مش عاوز أنصب على روحي. مش عاوز مش عاوز (ينفجر في البكا) » ـ الفصل الرابع ص ٣.

الدراما تعمل على التجمع الوطني ضد المؤامرات على المجتمع. وتقف في صراع مع البوليس السياسي الذي كان يُحبط في المجتمع كل نشاط وطني صادق غيور. ونحن نأخذ على الدراما ذكرها لأسماء حقيقية، كمدير البوليس السياسي في ذلك الوقت (إمام). لأن ذلك يصبح تخصيصاً غير مرغوب فيه. إن الدراما تعالج أو هي تحاول معالجة الموقف الاجتماعي بتفجيره أو الالماح إلى الماضي الاجتماعي للتنبيه والتذكير.

كما أن المنشور الوطني ـ رغم القوة السياسية والاجتماعية الكامنتين فيه ـ فانه لم يكن أكثر من خطبة منبرية أفقدته المضامين الدرامية. لأنه يصبح منولوجا يُلقي به المؤلف فتحي رضوان على لسان شخصية (الضابط). وما هو تحريك للشخصية. تحريك يصل إليها من الخارج نتيجة مؤثرات خارجية، ولا ينبع من داخلها أو من ذاتها.

أما الأمل الذي ضمّنه المؤلف نهاية الدراما، الأمل في إصدار جريدة (الشعب الحر) حلم الشخصية الثائرة (ممدوح)، فقد كان بالامكان أن يكون

منطقياً بل ومؤثراً، لولا الزعيق والأسلوب الميلودرامي الذي حمّله المؤلف الشخصية.

★ **رحلة خارج السور**

يستغل الدكتور رشاد رشدي ماضي ما قبل الثورة ليكون نسيجاً لمادة درامته (رحلة خارج السور)[١١٨] التي يعرضها المسرح القومي في أبريل ١٩٦٤م، بعد أن يستغرق مؤلفها شهور يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٦٣م في كتابتها.

الرحلة إلى خارج السور تدعو إلى الانطلاق والعبور إلى البر الآخر حيث الياسمين، كما يقول المؤلف. وهي دعوة إلى تغيير الفاسد في مجتمع ما قبل الثورة، في أحد المصالح الحكومية التي تقيم أحد الكباري على أساس فاسد. فإذا ما مزج صوت مهندس حر (فريد) يكشف عن قواعد المجتمع الفاسدة، بما يكشف في صراحة البناء الاجتماعي المصري الآيل للسقوط ابتداء من مجلس المهندسين الذي يُعقد لمناقشته القضية، وحتى رأس الأفعى ومصدر الانهيار الاجتماعي، وأعني به السراي، المصدر الأول للفساد الاجتماعي في مصر وقتذاك، تحدث مشكلة الدراما.

فماذا قدمت دراما رشاد رشدي لتعرية الموقف؟ كشفت الدراما عن العلاقات الفاسدة التي يقوم عليها المجتمع. وجسّدت الغش والخداع والكذب والرياء والنفاق. وهي كلها عناصر تعطل من البناء الاجتماعي الصحيح، الذي يستهدف إقامة مجتمع شريف نظيف. مجتمع يحمل أفراده إلى التقدم إلى الأمام. وهو ما نعتبره كشفا يدعو إلى تغيير وجه المجتمع الغارق في الآثام، خاصة إذا ما تعلقت القضية بأرواح وحياة أفراد هذا المجتمع.

لكن، هل اختار المؤلف خطوطا درامية معاونة تتزامل وتتطابق في

مضامينها وأشكالها مع ثيمة التغيير في المجتمع؟ والتي ضمّنها حادثة الكوبري والعوّامات الفاسدة؟

لا . فقد أدخلت الدراما إلى الأحداث أسرة متشعبة الأفراد . ثم أحاطت هذه الأسرة بماض غامض، وعلاقات بحبيب آخر . وتوغلت هذه الثيمة المجرّدة حتى أصبحت تتقاسم مضمون الدراما، وتضيق بوجودها القائم واستمرارها شكلاً تجريدياً إلى جانب الشكل الواقعي الأول . وهو ما أدى إلى ازدواجية متنافرة، قضت على المنطق الواقعي الذي حمل قضية التغيير الاجتماعي في الدراما . وأصبح الشكل التجريدي قائماً على مزاحمة الشكل الواقعي، بدلاً من تكملته والاتساق والانسجام معه . وكيف كان له أن ينسجم، وهو يعبّر عن ميراث الماضي ويضعه إلى جانب الواقع الحاضر في افتراض مبالغ فيه؟ بل وفي قوة جبرية . ومع وضوح القضية الاجتماعية الواقعية التي تدعو اليها الدراما، فماذا يفيد المشاهد المسرحي من سماعه أسماء من شخصيات العهد البائد،مثل الملك ورؤساء الوزارات وغيرهم؟ وبعد مرور ١٤ سنة على التغيّر الثوري في مصر .

إن الخلط المتعمَّد من المؤلف قد نحا بالمسرحية إلى الإغراب، الذي أحاط المسرحية بسياج لا هو واقعي بحت، ولا هو تجريدي خالص .

ومع ما تقدم، فان الدراما الاجتماعية (رحلة خارج السور)قد وجهتنا إلى معرفة بعض من صفات المجتمع المصري القديم مثل خصائص الإرهاب لكل فكرة حق، ولكل صاحب فكرة تنادي بالحق أو الحقيقة . لأنها تصبح في النهاية صرخة بلا مجيب، مهما سلكت الحقيقة من طرق . وهو ما يجعل أصحاب الأفكار الحرة يسكتون ويصمتون . لأن الارهاب يُجبرهم على ذلك، حتى لا يصرخ واحد جديد منهم في المستقبل .

وصفة أخرى تعمل المسرحية على إبرازها من بين صفات المجتمع القديم .

وهي الخطأ، والسكوت على الخطأ. لأن ارتفاع الصوت الحر لا يفيد، بل على العكس يضر صاحبه كثيراً. يذكر (عم كامل) أحد الشخصيات في حواره ص١٠٦ «أيوه غلط. انت فاكر إنك بتعمل الواجب اللي عليك؟ موش كده. أنا كمان كنت فاهم إني باعمل الواجب اللي عليّ. لكن ما فيش حاجة اسمها واجب. الواجب إن الواحد لما يشوف الغلط ما يحاولش يصلّحه. يبعد عنه. يجري يهرب بجلده».

ان ما تقوله الدراما في الإرهاب والغلط، تقوله في الخوف وعدم الطمأنينة وضياع تأمين وأمان الفرد. وغير ذلك مما كان يسيطر على المجتمع المصري من مقادير قبل الثورة.

والخط التجريدي، إلى جانب ما أضعف من الدراما الاجتماعية، فانه قد أضعف كذلك من الشخصيات المسرحية. فبينما يظهر (فريد) بطل الدراما الثائر واقعياً في كفاحه ضد أوضاع المجتمع الفاسد، وفي دفاعه المنطقي الحقيقي داخل مجلس المهندسين، نراه وقد اتخذ الشكل التجريدي في تصرفاته مع الأسرة. بما يفصل الخيط الفكري لدى المشاهد، ويقطع عليه فرصة متابعة وإتمام النتائج الواقعية التي وصلت اليها الشخصية مبكراً.

إن الشكل التجريدي يُضعف أكثر ما يُضعف شخصية (محاسن). فنراها تعمل داخل الدراما على مستويين اثنين منفصلين. والتذبذب عند المؤلف بين الواقعية والتجريدية يظهر أكثر ما يظهر بين الفصلين الثاني والثالث من المسرحية. فهي في الفصل الثاني واقعية مُغرقة في الشكل الواقعي. بينما في الفصل الثالث تكاد تكون تجريدية بحتة.

ورغم ذلك، فإن الدراما تحمل في نهايتها تيار الأمل الثوري في إصرار على تغيير المجتمع إلى صورة أخرى، أكثر إشراقاً وإنسانية، وأعظم عدلاً وتوازناً، في تلخيص شديد، لا نراه يكفي لمعادلة التوازن بين الماضي الكثير،

وبين المعاصر الذي نريد له أن يتقدم، كإصلاح اجتماعي عن طريق الدراما والمسرح.

درامات الفِكر

قامت الثورة المصرية بقوة الجيش المصري. وقادها ضباط ثوريون استولوا على الحكم وأنجزوا في بداية مرحلة الثورة انجازات وإصلاحات اجتماعية عاجلة، كانت تمس لأول مرة في تاريخ الحكم المصري الحديث مصالح العامل والفلاح، كمحاولة صادقة لتغيير وجه مجتمع مصر، وبخاصة إلغاء الفوارق الشاسعة بين الطبقات.

ثم استمر حكم الثوريين الذين تعلموا السياسة وأصبحوا هم السلطة التنفيذية في مصر. واقتضى الأمر والواقع الثوري أن تضرب الثورة كل الاتجاهات السياسية والحزبية، وأن تحكم بيد قوية في بداية الأمر، حتى تستطيع الثورة أن تتقدم بمصر إلى الأمام، نتيجة الخطة التي أعدها مجلس قيادة الثورة، وأصبح يشرف على تنفيذها، ليستطيع تحقيق الأغراض الأساسية التي أرادت الثورة أن تحققها، وتترجمها في قوانين الإصلاح الزراعي والإصلاح الاجتماعي وغيرها.

استغرق الإصلاح عدة سنوات منذ عام ١٩٥٢م. واضطرت الثورة إلى إلغاء الأحزاب السياسية التي كانت قائمة في مصر قبل الثورة، ووقْف نشاطها وقفاً كاملاً لا رجعة فيه. على اعتبار أن السياسيين القدامى كانوا هم الصورة الرجعية لمصر القديمة. وأنهم ـ بحكم سياسات أحزابهم ـ كانوا في حلف دائم مع الملك ومع الاحتلال البريطاني أو معهما معاً.

كما اضطرت الثورة للقضاء على جماعة الاخوان المسلمين ـ وهو حزب في إطار تشكيل ديني توغّل في السنوات الأخيرة قبل الثورة، وامتد بفروعه الكثيرة داخل المجتمع كله من خلال مراكز له في مختلف أنحاء العاصمة

والريف والصعيد ـ إثر محاولة لبعض أفراد جماعته لاغتيال الرئيس جمال عبد الناصر في ميدان المنشية بمدينة الاسكندرية .

ولما كانت الثورة قد اتخذت لنفسها طريقاً خاصاً ومساراً ينبع من ذكرها، فقد رفضت التعاون السياسي مع كل القوى والجبهات السياسية التي كانت على أرض مصر قبل ١٩٥٢م، ومنها الحزب الشيوعي السري المصري، الذي كان يعمل تحت الأرض. لكن نفوذه كان يمتد يوماً بعد يوم إلى الحياة الاجتماعية في مصر، نتيجة الفقر الشديد، ونتيجة اتصال أعضائه بالحركة الثقافية المصرية .

أخذت الثورة نفس الموقف الذي اتخذته بالنسبة للتشكيلات السياسية، من الحزب الشيوعي السري وأعضائه . فقبضت على الشيوعيين المصريين، وأودعتهم المعتقلات، وحرّمت عليهم مزاولة الكتابة في الصحف والمجلات . وبكلمة واحدة فقد تخلصت منهم باعتقالهم .

وظل هذا الموقف ممتداً لسنين طويلة حتى عام ١٩٦٤م الذي أُطلق عليه عام (النضج الديمقراطي) . ففي هذا العام تمت انجازات ديمقراطية كانت الحياة المصرية تُلح في طلبها . وكان لا بد للثورة أن تنتبه اليها وأن تعمل على تنفيذها . لأن الحرية كانت قد وصلت إلى حال من الاختناق . ولم يكن بالاستطاعة لأحد التعبير عما يُحسّه . لأن هذا التعبير ـ مهما كان شكله ـ كان يعتبر ضد النظام الثوري، إذا لم يكن مواليا له في دعاية . وفقدت الحياة المصرية نعمة النقد الذاتي . وهو إجراء مؤقت كان لا بد منه، حتى يمكن للثورة أن تُرسي دعائمها، وأن تتفرغ للإصلاح السياسي والإصلاح الاجتماعي في جو من الهدوء، دون بذل الجهد لمناقشة المعترضين أو فحص آراء النقد والمنتقدين .

وفي عام ١٩٦٤م تم إعلان الدستور المؤقت . وتكوين مجلس الأمة، وإلغاء الأحكام العرفية . والأفراج عن المعتقلين السياسيين، وكان أكثرهم من الشيوعيين . وبهذه الخطوات الديمقراطية أتيحت الفرصة لممارسة النقد وتوجيه

الثورة ومناقشة أعمالها وانجازاتها . و برزت عقب هذه الاجراءات الثورية بوادر للحياة الديمقراطية في مصر فتأكدت الحرية . وتمتعت الحياة الديمقراطية بنضح لم تكن تحلم به . بل ولم تكن قد وصلت إليه منذ قيام الثورة نفسها عام ١٩٥٢م .

•

كانت موجة الكُتاب الجدد الذين أتوا مع الثورة المصرية تعيش كل الأحداث السياسية والاجتماعية ، إلى جانب توفيق الحكيم الذي بقي من جيل ما قبل الثورة محاولاً تجديد نفسه واللحاق بفكر ما بعد الثورة .

كان هؤلاء الكُتاب يحاولون في مجالات شتى ، في حدود إطار الواقعية المصرية . وأدى ذلك إلى ميلاد الدرامات الاجتماعية التي سبق الإشارة اليها . ثم إلى ميلاد درامات تعالج أدب الفلاحين بما سيأتي ذكره فيما بعد . وإلى ميلاد درامات الفكر ، وهي درامات كانت تعبّر مباشرة عن أزمة المثقفين في مصر ، هذه الأزمة التي عاشت معهم منذ الثورة ، نتيجة ضياع العدل الاجتماعي والسياسي . فجعلتهم يضعون المعايير الفاضلة للمجتمع الفاضل الذي كانوا يحلمون به ، لخلق الإنسان المعاصر الذي يشعر بحريته ويزاول ديمقراطيته ، ليكون نموذج الإنسان المصري الحديث في عهد الثورة .

ومن الملاحظ أن أغلب الدرامات الفكرية قد ولدت في فترة متقاربة في سنتي ٦٢ ، ١٩٦٣م على وجه التحديد . وهي السنوات التي سبقت إعلان القرارات الديمقراطية عام ١٩٦٤م ، والتي عبّرت عن حرية الفرد ، وعن حقه في أن يرفع صوته في جرأة ليقول ما يريد .

فباستثناء دراما (جمهورية فرحات ـ يوسف ادريس) التي كُتبت عام ١٩٥٤م في أعقاب الثورة ، فاننا نلاحظ أن الدرامات التالية كُتبت في السنتين المشار اليهما .

* (الدخان) ميخائيل رومان ١٩٦٢م
* (يا طالع الشجرة) توفيق الحكيم ١٩٦٢م

★ (الطعام لكل فم) توفيق الحكيم ١٩٦٢م
★ (الفرافير) يوسف ادريس ١٩٦٣م
★ (الحصار) ميخائيل رومان ١٩٦٣م.

وهو ما نستنتج منه أن إرهاصات هذا الانطلاق الفكري سبقه وتقدّمه تقييد للكُتّاب، كان قد وصل إلى أوج مراحله في عامي ٦٢، ١٩٦٣م. الأمر الذي جعل كاتباً مثل يوسف ادريس وآخر مثل ميخائيل رومان يجهران بالصوت علناً، وبما يعبث بضميريهما من خلال الدرامات التي كتبوها في تلك الفترة. والتي حددت حقا معالم درامات الفكر.

وفي رأيي أن زيادة الحرية التي أعطتها الثورة إنما تعني زيادة في مسئولية الأدب. ليقوم من خلال وسائل تعبيره بالتبصير وبالنقد لمحاولة البناء الاجتماعي. تبصير الشعب بالوضع الاجتماعي المرتقب، ونقد كل ما هو من شأنه أن يُعطّل الوصول إلى هذا الوضع. وهو ما يجعل درامات الفكر تنفذ إلى المشكلات الحيوية للمجموعات العريضة من الشعب، من خلال رؤية الكاتب، ودون الضغط عليه بآراء أو بأفكار محددة، حتى يعرض هو ما يعنّ له في ظل حرية خالصة وديمقراطية حقة.

ومع ذلك، فإن هذه الحرية لم تكن تعني أن درامات الفكر قد تمتعت بسلطة جواز المرور إلى الجماهير. فقد تعرضت بعض درامات هذا النوع إلى التوقف أو الايقاف بعد إخراجها على المسرح وتمثيلها أمام النظارة. كما حدث مع دراما (الدخان) في المسرح القومي. إلا أن ذلك لا يعني ضرراً للدراما أو انتقاصاً من شأنها، بقدر ما يؤكد فكرة الحرية الخالصة فيها، وتضمُنها للتطور الجديد في الأدب الدرامي.

•

في عام ١٩٥٦م قدم المسرح القومي أولى درامات الفكر (جمهورية فرحات ـ يوسف ادريس) (١٣٩) على مسرح حديقة الأزبكية. وهي دراما من ذات الفصل الواحد. عرضها ضمن برنامج مسرحي واحد اشتمل على دراما

أخرى من ذات الفصل الواحد أيضاً بعنوان (ملك القطن) لنفس الكاتب .

دراما (جمهورية فرحات) بطلها صول البوليس (فرحات) ، الذي يحتل مكانه في المنظر المسرحي (فناء داخلي لقسم من أقسام البوليس) ليحاول من خلال لقطة فكرية أن يرسم أحلام المثقفين المصريين في حياة عادلة ، بواسطة حلمه اللذيذ ، الذي يحتل طوال المسرحية زمناً وأحداثاً . ورغم أنه حلم خيالي بعيد عن الواقع المصري في ذلك الوقت (عام ١٩٥٤م زمن كتابة الدراما) ، إلا أنه كان يشير إلى صورة المدينة الفاضلة ، وإلى الدولة المثالية التي يحلم بها المفكرون والمصلحون ، في النظام وفي الإنتاج وفي الصرح الاجتماعي وفي البناء الاقتصادي .

يضع يوسف ادريس الحلم اليوتوبي ★ كمثال للعدل الاجتماعي الذي يمكن أن يصل اليه المجتمع المصري ، إذا ما أحكم توزيع الثروة ، ونجح في وضع قوانين للعمل . وهو ما يبشر بالمجتمع القومي الذي يمكن له أن ينشأ في ظل الثورة الإجتماعية .

وحلم الصول فرحات طويل واسع المدى . يستوعب قضايا اجتماعية كثيرة ، ومشاكل اجتماعية تحتاج إلى وقت طويل للاصلاح . وتتركز قضاياه في ملايين العمال ، وتجارة المراكب ، ومطاحن العيش ومضارب الأرز وانتاج الفواكه ، والمصانع الكبيرة للصناعات الثقيلة كالحديد والصلب . ومساكن نموذجية للعمال بالحديقة والبلكون والشرفات ، والغاء الضرائب على العمال ، وزراعة الصحراء وميكنة الزراعة ، ومستوى ملبس الفلاح المعاصر ليستبدل جلبابه التقليدي بالسروال الافرنجي . وكذا بناء بيوت للفلاحين من الحجر بدلاً من (الطوب النيّ) حسب عادة أهل ريف مصر . ودخول الكهرباء ، وتعليم كل الفلاحين ، النسب العظمى للسكان في المجتمع المصري .

ان كل هذه القضايا والآمال العظيمة ، والتي تحتاج لعشرات السنين

(★)يوتوبية ، معتقدات في خطط مثالية غير عملية للاصلاح السياسي والاجتماعي .

لانجازها أو تحقيقها، قد كثّفها المؤلف في دراما واحدة، من ذات الفصل الواحد.

فهل كان يمكن للدراما أن تفعل شيئاً أمام هذه المهمة الخطيرة؟

لم تستطع الدراما أن تضم موضوعاً أكبر من حجمها. ومن المساحة المخصصة لها في فصل واحد. وجاءت كل هذه القضايا العادلة (مرصوصة) بطريقة غير درامية. وفي شيء هو السرد بعينه. بل وفي تأثر الكاتب بالقالب القصصي الذي برع فيه قبلاً، ويعتبر أحد رواده الحديثين. ويصبح حلم الاصلاح الاجتماعي في النهاية عبارة عن منولوج داخلي طويل، لا يجد المتنفَّس الدرامي له ليحتل مكانه في أحداث وصراع.

ومع ذلك، فإن المؤلف يضع أمام مجتمع مصر المثال الاجتماعي الذي يمكن أن يتحقق في الانجازات الاجتماعية للعامل والفلاح، والتطور الآلي، والانطلاق الصناعي، والتصدير التجاري، ورفع مستوى دخل الفرد. والكاتب وإن لم يناقش كل هذه الأفكار في درامته، المناقشة التي تصلح للمسرح، فإن ما يبقى لدرامته هو أنها أزاحت الستار عن لب ومكنون هذه التعبيرات عن الأفكار الاجتماعية، التي كانت تتصدى للناس وللجماهير لأول مرة على خشبة المسرح، منذ بزوغ فجر الثورة.

إن صورة فرحات الحالمة تفتح المجال للتعرف على عالم اجتماعي أفضل، يمكن له أن يتحقق في يوم من الأيام، إلى جانب ما تطعن معه العالم الاجتماعي القائم، على أنه عالم شاخ وهرم، ولا يمكنه الاستمرار دون تغييرات ثورية جذرية.

درامات الفكر الغاضبة (الساخطة)

★درامتا ميخائيل رومان (الدخان، الحصار)

★دراما الدخان

قدّم (ميخائيل رومان) في مسرحه الاجتماعي مشكلات تعرّضت لقضايا فكرية تتحدث عن أزمة الفرد المعاصر في جرأة صارخة . ودراماته تعرض من خلال أزمة الفرد قضايا الانتماء واللا إنتماء والاغتراب . وتبحث وتنقب عن الخلاص وسط هذا العالم الواسع غير المحدود المدى .

ولما كانت هذه الدرامات لا تجد طريق الخلاص الذي تبحث عنه ، فإنها قد اتسمت بالتشاؤمية ، في عرضها للحالة كما هي ، محاولة الاستغراق في كسل الماضي . على اعتبار أنه ماضٍ سيء ليس فيه من ثغرة للنور أو الأمل. كما اتسمت كذلك بألفاظ نابية صارخة في قسوتها . تعبيراً منها عن السخط الذي تتميز به شخصية الكاتب المسرحي .

ومع قبولنا لفكرة السخط كتعبير عن أزمة المثقفين ، فاننا نرفض الألفاظ الغريبة التي ضمنها (ميخائيل رومان) درامتيه اللتين نناقشهما في هذا الباب ، وكذا دراماته التي خرجت بعد ذلك بصفة عامة ، والتي لا تدخل ضمن فترتنا التاريخية . فالتعبير عن السخط في الدراما يمكن أن تحمله المواقف المسرحية ، والصراعات ، والموضوع ، والأحداث ، بدلاً من أن تحمله ألفاظ مغرقة في التعبيرات النابية التي تؤذي الأذن لإجرح المشاعر .

إن الموقف الداخلي عند المؤلف لم يُقدَّر له أن يتجسّد دramياً ففلت منه ، واحتلت مكانه ألفاظ في كثير من القبح اللفظي . خاصة وأن هذه الألفاظ كانت تجري على لسان شخصيات المسرحية ، التي كان يختارها من الطبقة

البرجوازية الصغيرة، والتي كانت تشاهد المسرح في تلك الأيام، بعد أن بدأت تقبل عليه.

ومنذ عرضت درامته الأولى (الدخان) [١٤٠] وقد أثار مسرحه ثورة ساخطة. واختلفت الآراء النقدية فيه، هذه الآراء التي أثبتت تفاوتاً كبيراً في أحكامها النقدية. سواء بالنسبة لدرامته الأولى، أو بالنسبة للدرامات الأخرى التي تلتها.

وبينما اعتبر المثقفون مسرحه عاملاً من عوامل الصحة بالنسبة للدراما الاجتماعية الفكرية، عارض الدكتور (لويس عوض) درامته الأولى (الدخان) وهاجمها مهاجمة شديدة، إذ كتب يقول... «أما الشيء الذي اسمه (الدخان) فلا أحسب أن هناك ما يدعو للوقوف أمامه إلا بكلمة تحية حارة لممثلي الفرقة القومية الذين اضطلعوا بأدائه: فأظهروا أروع التفاني في خدمة أردأ نص عرض على المسرح المصري منذ سنوات وسنوات. أو على الأصح في خدمة تمثيلية إذاعية ضلت طريقها من دار الإذاعة إلى المسرح القومي» [١٤١].

ولا يعني رأي الدكتور لويس عوض مصادرة كاملة على دراما ميخائيل رومان، بقدر ما سقناه للتدليل على مدى التناقض الشديد بين الآراء النقدية التي تعرضت لمسرح رومان في بداية ميلاده.

لم تكن الدرامات الإجتماعية قد تعودت بعد على مثل هذا النوع من الدرامات المشبّع بدرجة عالية من السخط، الذي يُعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر، التي حرمته من الديمقراطية الاجتماعية، وحوّلته إلى ما يشبه الآلة في غير ما إحساس باليقظة إلى حريته الشخصية، التي كان قد فقدها وسط الظروف الاجتماعية التي تمر بها مصر بعد الثورة...

في نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٦٢ م عرض المسرح القومي مسرحية (الدخان) على مسرح حديقة الأزبكية. بطلها (حمدي) الساخط على نفسه، وعلى وضعه،

وعلى مجتمعه بسبب الظروف السيئة التي كان مُحاطاً بها، والتي أدّت به في النهاية إلى الضياع، نتيجة عدم العثور على هدفٍ لحياته، رغم محاولاته في البحث عنه، وصدق نيته في ذلك. وهو ما يريد به كاتب الدراما أن يقول: إن بطله الدرامي في صراعه مع مجتمعه إنما يتضار مع صراع قوي يعادل القضاء اليوناني (الاغريقي) في جبروته. وهو لذلك يعتبر الفرد في المجتمع مثل حالة يأس ضعيفة، لا يمكن أن تقْوى أو ترتقي، لتقف أمام صراعات المجتمع الذي تعيش فيه، لأنه يظل هو الأقوى، وتظل الشخصية هي الأضعف، مهما تسلحت أو حاولت التسلح بالقوة على الصمود.

الدراما تجعل بطلها يهرب مع حالته النفسية إلى إدمان المخدرات، هرباً من موقف المواجهة مع المجتمع. لكنه لا يكُفّ رغم ذلك عن محاولته العثور على هدف لحياته. فيقول في صراخ لا قيمة له قبل إسدال الستار الأخير.. «لازم ألاقي هدف. لازم ألاقي هدف» ـ الفصل الأخير.

والفراغ الذي تعاني منه شخصية البطل الساخط الضائع، يظهر عبر تصرفاته طوال المسرحية. في صرْف مهر أخته وضياع خطيبها منها. وفي فصله من الشركة التي يعمل بها فيستلذ النوم طول اليوم نهاراً وليلاً هرباً من مواجهة نور الصباح في كل يوم. ثم في بيعه للأدوية التي تُحضرها أخته لتعالجه بها. إن هذا الفراغ يكشف لنا على خشبة المسرح شخصية مثقفة وقعت في أزمة اغترابها عن مجتمعها، وفوق أرض المجتمع نفسه.

ويُحتمل ميخائيل رومان الضغط السياسي على الحريات وخنق الديمقراطية الجانب الأكبر من مولد هذه الأزمة. وموقف الرفض الذي يتخذه البطل أمام عصابة تاجر المخدرات (المعلم رمضان) في كهف (جبل المقطم) وعدم استجابته لرغباته، أو قبوله التنازلات للضغط عليه، ثم ذكره لحكاية مريض السل الذي لم يخضع هو الآخر لتنازلات التعذيب السياسي، ما هو إلا إسقاط متعمد، على تأكيد المواجهة ضد الضغوط بكافة وسائلها، والتي كانت تُمارس

في مصر من جانب السلطة نتيجة ظروف معينة. إن أزمة (حمدي) أنه لا يذهب إلى الحشيشة وإدمان المخدرات طائعاً مختاراً، ولكن الظروف السياسية والاجتماعية من حوله هي التي توصّله إلى هناك. يقول حمدي. .« العالم مليان غلط. وأنا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت (وتفّيت) وبصقت على كل الحاجات التي باكرهها وموش عاجباني. لو كنت قلت للغلطان وما خفتش منه ولا من اللي بيجرالي. لو عملت كده، لاكنت شربت حشيشة ولا أكلت أفيون. ولا كنت بقيت في الحالة اللي أنا فيها دلوقتي » - نص المسرحية ص١٣٢.

وهذه الظروف عند البطل تضغط عليه من الخارج. من (الأب)، ومن (رمضان) معلّم الأفيون، ثم من (حسنيه) خطيبته، ومن (جمالات) أخته، ومن أخيه (فتحي)، ومن (أمه). وحتى من الآلة الكاتبة الصمّاء. وتبقى هذه الضغوط عليه بمثابة أوامر العالم الاجتماعي اليه، يُنفّذها رغم كل محاولاته للصمود، ومحاولته الهروب من أمام هذا التيار القدريّ.

إن الكاتب يصوّر العالم الذي يجابهه بطله الساخط أحسن تصوير. حينما يكشف عن خصائصه التي تصور لنا عالماً اجتماعياً كاذباً ضعيفاً غير قوي. لأن القوة العليا المهيمنة على هذا العالم هي القوية وهي الأقوى، وهي التي تتسلح بالقوة الجبرية.

يقول حمدي. .

« إتجوز، وأجّر لك أودتين، وخلّف عيال، واشحت وربّيهم. نافق واكذب وجامِلْ واضحك حتى على النكتة البايخة. إستلف جنيه وابعث لرئيسك ورد لمّا تموت أمه ولاّ يخلّف عيّل ولاّ تيجي له درجة ولاّ ياخد علاوة.

. . . .

القضية قضية الإنسان. استعباد الأفيون للإنسان. استعباد اللذة للانسان. استعباد القوة للانسان. لازم ألاقي هدف ». الفصل الثالث من المسرحية.

بينما نجد الفصل الأول يُصعّد الأزمات عند بعض الشخصيات مثل (فؤاد الخطيب) في ثورية عارمة بين لحظة وأخرى، ليصبح الموقف كالزوبعة دونما مبرر. بما يوحي بالميلورامية الزاعقة، نجد أن الفصل الثالث قد دخر بالإضطرابات النفسية المضطربة. كما حملت الدراما ذكريات كثيرة متفرقة، تعود إلى ذكريات المؤلف الشخصية، التي أثّرت عليه في درامته الأولى هذه. وهو أمر تقليدي في بداية كل كاتب. لكننا نلاحظ امتداد هذه الذكريات وبنفس صورها السابقة في درامات تالية له، بما يؤكد عدم استطاعة الكاتب التخلص من ماضي الذات عنده. وما يكشف من زاوية أخرى قوة هذا الماضي، وإحكام سيطرته على شخص (ميخائيل رومان)، مما جعله يُطل برأسه وعلى نفس الصورة في كل عمل درامي يكتبه تقريباً، بذكريات تدور حول الأب والضرب بالحزام والقسوة التي يعاني منها أبطاله على الدوام.

★ **دراما الحصار**

تجد دراما (الحصار) طريقها إلى العرض المسرحي في أبريل/ نيسان ١٩٦٥م على مسرح الحكيم. وهي امتداد للخط الانعزالي السابق، الذي يضع فيه (ميخائيل رومان) بطله الدرامي، حتى يبدو وحيداً أعزل من السلاح.

تقع أحداث الدراما في ثلاث ليال متعاقبة في الأشهر الأولى من عام ١٩٥٧م، والمؤلف يربط بطله بالواقع التاريخي لعدوان ١٩٥٦م الثلاثي على مصر. فيجعل بطله (عبد الغفار) من أبطال الكفاح الوطني. فهو بطل مظاهرات عام ١٩٤٦م، وفدائي في معارك القنال والاسماعيلية. ورغم كل هذه المزايا للبطل المصري، فانه يظل ضائعاً عاجزاً ساقطاً تحت عجلات الحياة الاجتماعية التي لا ترحم. ويبقى مُحاصرا من الفراغ، ومن اللامعنى، ومن بقايا مطامع تافهة تظهر له في مجتمعه.

والدراما تعرض فكرة الحصار في جو خليط بين الحلم والواقع. لأن الكاتب لم يكن بمستطيع الإشارة إلى ما يريد تضمينه درامته على المستوى الواقعي في صراحة. حرصاً منه على عدم إيقاف درامته، مثلما فعلت السلطة مع مسرحيته الأولى (الدخان).

ومع ذلك، ورغم حرصه، فان دراما (الحصار) قد سلكت طريق دراما (الدخان). فسرعان ما صدر أمر بوقف عرضها. وتوقف العرض فعلاً بعد عدة عروض مسرحية قليلة.

إن بطله الدرامي - كما يظهر في نهاية الدراما - ليس إلا خائناً من الخونة الذين فروا من الحرب في ظروف من الفوضى. والبطل أمامنا لا يواجه إلا كرابيج قوية لا يستطيع الفكاك منها، ويظل محاصراً بينها حتى النهاية.

« والعالم يحكمه عدد كبير جداً من الكرابيج. ملايين يا جدعان. كرباج اسمه الدين. وكرباج اسمه القانون » - مجاهد في ص ٧٢ من نص المسرحية.

إن حالة الحصار التي يُغلّف بها رومان درامته تتجلى في هذا المنظر الغريب الذي اختاره لدرامته، والذي ينص عليه حين يقول..

« المنظر، الديكور نصف دائرة مغلقة. وهي عبارة عن لوحة كبيرة تمتد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. وهي رسم لفنان يُعبّر بطريقة رمزية مشوهة عن العالم. ويجب أن يوضّح من ارتفاعها والظلال التي تحيط بها حالة حصار. صقور وغربان معلّقة، وبوم أيضاً. رسم في الوسط لوجه قِط مُنقض على فريسته تبدو فيه أنيابه وعينيه في أبشع صورة يمكن أن يتخيلها الفنان » - المنظر المسرحي.

درامات أخرى
(يا طالع الشجرة، الطعام لكل فم، الفرافير)

★ يا طالع الشجرة

في الموسم المسرحي ٦٣/١٩٦٤م قدّم توفيق الحكيم ثلاث درامات من أعماله على المسرح المصري. نعالج منها هنا درامتين تنتميان إلى هذا الفصل، وهما (يا طالع الشجرة، الطعام لكل فم).

الأولى ويغلب عليها الموقف الفكري. حيث يعود توفيق الحكيم فيها إلى

فكرته القديمة التي سيطرت طويلاً على كثير من أعماله السابقة، وهي فكرة الصراع بين الفن والحياة. هذا الصراع الحتمي الذي لا يُتيح الفرصة إلى إمكان التفاهم أو التعايش بينهما.

والثانية، وهي أقرب التصاقاً برسالة الفن وتحديد مهمته وتوظيفها، لتتضمن رسالته دعوة إلى التعلم عندما يحتاج المجتمع إلى ذلك.

•

في ظل اجتياح الآداب الغربية الحديثة ـ التي اجتاحت أوروبا منذ نهاية الأربعينات (١٩٤٩ م) على يد يونيسكو وبيكيت وأداموق وأرابال وغيرهم، ووصول هذه التيارات الفكرية إلى مصر في الستينات ـ عُرضت بعض الأعمال على خشبة المسرح المصري [١٤٢].

قدم مسرح الجيب دراما (يا طالع الشجرة). ومن الثابت أنّ الحكيم قد تأثر بهذا الاتجاه الأوروبي في أشكاله الفنية فقط، وإن لم يستطع التخلص منمو موقفه الفكري القديم. يتضح ذلك في درامته (يا طالع الشجرة)، التي أقام الصراع فيها بين زوج وزوجته هما (آدم، حواء)، يدوران حول بعضهما في محاولة درامية لكشف سر الحياة والبحث عما وراء الوجود. وهو ما اسبغ على الدراما مسحة (ميتافيزيقية Metaphysical) كانت بمثابة الزخرف الخارجي للدراما، حيث سار الشكل الغريب المصطنع، في خط مواز للخط الفكري التقليدي القديم عند الكاتب، وفي انفصال عنه في الوقت نفسه. حتى خُيّل للقارىء أو المشاهد المسرحي أنه إطار أو طراز فنّي حديث، كما اعتقد ذلك الحكيم نفسه.

«يا طالع الشجرة تمثل فكرة الجذور والاستمرار معا. ففيها استخلصت إطاراً فنياً حديثاً للفولكلور القديم مع مضمون متعدد التفسيرات» [١٤٣].

وفي رأينا أن دراما (يا طالع الشجرة) قدّمت صورة للتناقضات التي تقوم بين عقل الانسان وروحه في المجتمع المصري الحديث. صورة معاصرة تستمد قواها من أساطيره القديمة، التي ضمنها كثيراً من دراماته السابقة، مثل (أهل الكهف، شهرزاد، ايزيس). ولكن، في إطار العصر الاجتماعي الحديث.

ومن الثابت أن الحكيم قد جرى لاهثاً وراء الابهار الغربي، الذي كان صيته قد وصل إلى مصر، أكثر مما عُني بالموقف الدرامي الاجتماعي الحقيقي في درامته. ويفسر هذا الابهار الذي نشير إليه، الغموض الذي يكتنف المسرحية ويسيطر على كثير من مشاهدها، وبلا سبب أو مبرر. ودون توظيف درامي يخدم القضية الاجتماعية. والغموض الذي نعنيه يكمن في المعجزات التي تحدث على طريق الدراما. (الدرويش) يمد يده في عـربـة القطـار إلى خـارج الشبـاك، ويعيدها بعشر تذاكر بدلاً من واحدة طلبها الكمساري قارض التذاكر. و(اللبّان) الذي يزور البيت، لكنه لا ينطق أبداً. و(الحفّار) بصوته غير المفهوم وعباراته ومدلولاته الغريبة الغامضة المضغوطة. وهي كلها معجزات أو غربيات لا توصّل في مجموعها إلا إلى غموض حاد يجتاح الدراما ويسيطر عليها في غير إيضاح لأسبابه.

الدراما على ذلك لا تُعد من أدب اللا معقول في شيء. كما لا تنتمي إلى الشكل الفلكلوري الذي أشار إليه الكاتب. وهي لا تعدو إلا أن تكون شكوك زوج في غياب زوجته عن البيت، وتصرفات هذا الزوج حيال هذه الأزمة.

أما الجزء الباقي من الدراما بعد حادثة القتل، وهو ما حاول الحكيم تفسيره على أنه الشكل الجديد (اللامعقول)، فما هو إلا خلط الخيال بالواقع... هذا الخلط الذي نجده أكثر تحديداً وأصدق ارتباطاً بالمجتمع ومشكلاته في درامته التالية (الطعام لكل فم).

★الطعام لكل فم

وأثناء هذه الفترة كان الكاتب يُجرّب بأدبه في مجالات أدبية أخرى، مثل درامات الفلاحين وغيرها. لكننا نرى عودته إلى كتابة الدراما الاجتماعية هذه المرة تختلف كثيراً عما كتبه في سابقتها (يا طالع الشجرة). فقد كانت موجة

التيارات الأدبية الغربية التي أثرت كثيراً على درامته قد اختفت إلى حد ما، في طريق اضمحلالها. وهو ما لا نجد له أثراً من التغريب أو من عالم (الميتافيزيقيا) في دراما (الطعام لكل فم).

يبني الكاتب درامته على شِقّين مختلفين، وبعيدين عن بعضهما تمام البُعد. شق الخيال، وشق الواقع، الشِق الأول ويُلبسه الشكل الخيالي (الفنتازي Fantasy) وشكل الوهم، والشِق الثاني، ويُلبسه الحقيقة وعالم المادة المحسوس. وهو في معالجته للشقين يتيح الفرصة ويضع المواصفات والتجارب ليُمكّن العلم من العمل، ومن التغلّب على مشكلة عويصة من مشكلات مجتمعه، حتى لا يظل الجوع مسيطراً على قارة، بينما قارة أخرى تقذف بالفائض لديها في المحيط.

إذا كان توفيق الحكيم قد قدّم في بداية اتجاه الدرامات الإجتماعية درامته المبكرة (الأيدي الناعمة)، فاننا نعتبر درامته (الطعام لكل فم ـ المسرح القومي) امتداداً لهذا الاتجاه، حتى ولو كان الفرق بين كتابة الدرامتين المشار اليهما تسع سنوات (الأيدي الناعمة كُتبت عام ١٩٥٤م، الطعام لكل فم كتبت عام ١٩٦٣م).

كان قد مضى ١١ عاماً على الثورة المصرية. ودخل التطور الاجتماعي مرحلة من النضج، اتاح الفرصة للتعرف على المشكلات الرئيسية في المجتمع. ومع هذا التطور الاجتماعي كانت مصر تزداد نسبة تعداد سكانها يوما بعد يوم بالآلاف، ولا تزال. وكانت الأفكار العلمية تتقدم في نفس الوقت، في محاولات أبحاث الفضاء، وصعود الإنسان الى سطح القمر، وارتياده مجالات علمية كانت في نطاق المجهول قبلاً. وكانت الأصوات العالمية ترتفع يوماً بعد يوم، لمحاولة الإصلاح الاجتماعي العالمي، وتوجيه الذرة لصالح العصر وسعادة الإنسان المعاصر.

ووجد الحكيم أن العلم بتقدمه واحتلاله هذا المركز القوي هو ضالته

المنشودة في القضاء على المشاكل الاجتماعية المحلية، التي تُعيق تطور الإنسان المصري. وحاول في درامته أن يجعله هو الملاذ لمصر المعاصرة، ليرفع عن كاهل الإنسان أكبر مشاكله وأعظمها.. وهي الجوع على اعتبار أن التفكير العصري يجب أن يهتم بتوفير الطعام لكل فم، وبأسعار زهيدة للغاية.

ولا يجد الحكيم غير العلم طريقا إلى تحقيق أحلامه، لينتصر شق الواقع على شِق الخيال. وذلك عن طريق تغيير هذا الواقع.. إلى واقع اجتماعي جديد، يكون فيه الخير لبني الإنسان، وحتى ينتصر الإنسان على أكبر مشاكله، ويتوفر الرغيف لكل فرد.

يُقسّم الكاتب شخصياته الدرامية على مستوى الشقين السابقين، كما يقسم مناظره على نفس الصورة. شقة (سميرة)، شقة (عطيات). ويجعل العلم بتطوراته وتقدّمه ممثلا في شخصية (الابن) الشاب، الذي يتفرغ لأبحاثه العلمية في سويسرا. والذي يرفع لواء العلم ضد موقف الجهل. وهو ما يقصد به الكاتب الصراع بين الموقف القديم المتحجر والموقف العصري المتقدم. وهو يربط في تصوّر اجتماعي تقدمي بين الجوع والعبودية..

«عندما نلغي الجوع، سنلغي في نفس الوقت العبودية.. عبودية الإنسان للإنسان» ـ الشاب في المسرحية ص١٤.

ومعنى هذا أن المؤلف يتعرض لميزان العلاقة الاجتماعية بين الجوع والعبودية، كما يشير إلى الأنظمة السياسية، التي هي في الأصل، السبب الأول والمباشر في تحديد مستوى المجتمع، ورقيه من عدمه، وكفاياته انتاجياً من احتياجاته، وفي عدالته من ظلمه. وهو ما يجرنا إلى موضوع العدالة التي طالما بحث الحكيم ودار حولها في درامات له سبقت. لكنها هنا في (الطعام لكل فم) تعني عدالة معينة بذاتها.. وهي العدالة الاجتماعية. ان عدالة القرن العشرين –

في رأيه - هو أن يضع الشاب رمز العلم يده على مشروع يلغي الجوع ويوفر الطعام لكل فم. وهي فكرة اجتماعية تتسم بالتفاؤل في دراما الحكيم. هذا التفاؤل الذي يوصّله بالحتمية إلى فكرة الطعام عن طريق العلم، تماماً كما وصل الإنسان إلى القمر عن طريق العلم أيضاً.

«لازم نصحّي الشعوب لتتجه بكل خيالها وشوقها إلى هذا الهدف.. الرحلة إلى الطعام العام» - (حمدي) في المسرحية ص٦١.

لكننا نعتبر تفاؤل الكاتب مبالغ فيه إلى حد ما. لأن فكرة الوصول إلى القمر - رغم الخيال الذي يسيطر عليها - قد أصبحت واقعاً مُصدّقاً وملموساً بارتياد مجال الفضاء. لكننا لا نستطيع أن نُصدّق في سهولة ويسر، تحقيق الفكرة الخيالية التي يطرحها الكاتب، وهي اشتراكية الرغيف وسهولة الحصول عليه، ومنبع ذلك أن الكاتب في درامته يثق اكثر من اللازم في العلم. ومع كُلٍ فقد تأتي التطورات العلمية بتحقيق حلمه مستقبلاً. لكن الواقع المعاصر لا يعطي من الأمل ما يعطيه الكاتب في درامته. ومن هنا نرى عدم التطابق بين الفكرتين. وهو ما نعتبره مبالغة في تفاؤلية الحكيم وفكرته.

★ الفرافير

في ١٦ ابريل نيسان عام ١٩٦٤ م يقدم المسرح القومي دراما (الفرافير)(١٤٤) - يوسف ادريس، على مسرح الجمهورية لأول مرة بإخراج كرم مطاوع.

وتأتي هذه الدراما لتؤكد المسار الديمقراطي الذي كان يتوق اليه المجتمع المصري منذ فترة طويلة. ولتُثبت من خلال مضمونها خطوات تقدمية تنتقل بالدراما المصرية من الصوت العالي المعترِض، إلى تحديد مواضع النقد في جرأة ومباشرة صريحة.

ومع أن الدراما قد حددت مكان الأحداث بأي مكان، والزمان بأي

زمان. إلا أن ذلك كان يحدد في الوقت نفسه أن المكان هو مصر، وأن الزمان هو زمن الوقت الحالي.. زمن أحداث الدراما.

الدراما تتعرض لمضامين فلسفية وفكرية. تتضمنها الخطوط الدرامية التي تشير إلى تعبير صادق عن حيرة المثقفين المصريين، وقلقهم على الوجود الإنساني، وموقفهم أمام السلطة الأقوى داخل المجتمع أو حتى تحت أي نظام من الأنظمة الحاكمة. وتشير إلى صراع الإنسان مع هذه السلطة أو تلك. وهو صراع صوّرته الدراما على أنه صراع غير متكافىء. وجعلت هدفه هو محاولة إقامة عدالة إنسانية، تضيع في النهاية أمام ضعف الإنسان، وأمام النظم الاجتماعية والسياسية المختلفة، التي تحكُم وتسيطر عليه وتبتلعه.

المؤلف (يوسف ادريس) يأخذ موقف الإنسان الغاضب، الذي ينقد سيطرة المجتمع على شخوص درامته، وفي كثير من الصراحة، بل اننا لنرى أن فكرة النقد هذه، قد استهوت الكاتب فتمادى في استعمالها في الدراما، حتى خرج بفكره وفلسفته أحياناً إلى أمور وشئون دنيوية عادية، تناولت في كثير من التفصيل نقد أوضاع اجتماعية صغيرة وغير هامة.

فبينما نراه ينتقد - ضمن ما ينتقد - في النظام الاجتماعي روتينية الصحافة، بأنها تعيد كل يوم وبأسلوب آخر ما تكتبه. وبينما ينتقد - وفي حق - التمويه الحسابي والتهرب من الضرائب من قبل دافعيها. وبينما ينتقد المحاكم على تأجيلها الدائم للقضايا بما يمتد أحياناً لعشرات السنين. نجده ينتقد أوضاعاً أقل أهمية مما سبق ذكره. كانتقاده للأسماء المضحكة لبعض الأسر. وطبيعي ألاّ ذنب لأصحابها في ذلك، لأن أهليهم هم الذين اختاروا لهم هذه التسميات. كما ينتقد الأغاني الرخيصة وتصرفات شرطي المرور وجهله في تسجيل المخالفات.

وقد أدى هذا الاسترسال وهذه الإفاضة في النقد الاجتماعي إلى حصر

الفكرة الرئيسية في الخلفية، وإلى محاصرتها داخل الدراما، والتفرغ لقضايا فرعية صغيرة جاءت احيانا في مقدمة الموقف المسرحي. فأخفت عناصر القضية الفكرية التي خصصها الكاتب لدرامته وحجبتها عن عقول الجماهير المشاهدة. وهي أفكار غالية، لأنها تتضمن تسلط نظام على نظام، و طبقة على طبقة، وإنسان على إنسان، ولا إنسان على إنسان. وهو التسلط الذي كان يحدده الكاتب بأنه أحد العناصر الهدّامة، لمجتمع يبحث عن الحرية وعن الديمقراطية. وأمام هذا التسلط يُجرّب يوسف ادريس كل الأنظمة الاجتماعية والسياسية لمحاولة تخليص الإنسان من عبوديته لانسان مثله، مجسّداً ذلك في بطلي درامته (السيد، الفرفور). فماذا فعل؟ وإلى أين اتجه؟

جرّب مجتمع القياصرة حيث السيد في مرتبة عالية والفرفور تابعه في مرتبة دنيا، فلم يهتد إلى حل.

وجرّب مجتمع المساواة المأخوذ عن الحرية والمساواة والاخاء، حيث الكل سواسية كأسنان المشط. فلم يُفلح في إقامة مجتمعه النموذجي الذي يرجوه لدرامته.

ثم جرّب المجتمع الفوضوي، حيث تختفي السلطة تماماً، فلم ينفع له أو لمجتمعه.

وجرّب المجتمع الديمقراطي إسماً. لكنه كفر به حينما اكتشف زيفه.

وجرّب المجتمع الشيوعي القائم على دكتاتورية البروليتاريا. فلم يجد فيه انصافاً لمشكلة الإنسان.

بل انه جرّب الحياة بعد الموت في تصوّر خيالي، فلم يصل إلى حل كذلك. وأمام هذه الأزمة الفلسفة التي خنق بها الكاتب نفسه، لا يسعنا إلا أن نكشف عن الوجه التشاؤمي في درامته (الفرافير). وهي أزمة تضطر الإنسان إلى أن يبقى في النهاية محصوراً داخل سياج غريب، لا يستطيع أن يجد لنفسه حلاً أو

مخرجا من الأزمة.

وهو تشاؤم يكشف أول ما يكشف عن يأس (يوسف ادريس) في كل محاولاته لانقاذ الفرد المعاصر. لأنه يفرض على الإنسان بذرة السقوط من بداية حياته إلى نهايتها. ويبقى الإنسان في النهاية مرتبطاً بالإنسان الآخر، تربطهما علاقة السيد والمسود، في قدرية يونانية غاشمة. طالما أنه لم يجد في اصلاح مجتمعهما أي نظام اجتماعي آخر كائناً من كان، ليقود إلى الحرية والديمقراطية والمساواة.

فإذا لم يكن هذا تشاؤماً فلست أدري ماذا أُسميه؟

تبدأ الدراما من نقطة الصفر. ثم تعود إلى نفس نقطة الصفر في النهاية. لأنها لا تضع محطات على الطريق، تشير إلى علامات تطور لهذا المجتمع المعاصر الذي كتب له الكاتب مسرحيته. والغريب أنه يطمس الاشتراكية، رغم أنها نظام تفاؤلي. ويضعه جنباً إلى جنب مع النظم الاجتماعية البالية التي اختفت، رغم التوسع الذي نلحظه، ورغم الامتداد الذي يخُطّه النظام الاشتراكي في أكثر من بلد وأكثر من قارة، متجاهلاً بذلك امتداد الاشتراكية كنظام اجتماعي له تأثيره الذي يسود بلاد كثيرة، خاصة في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية.

أننا نرى النظرة التشاؤمية العامة التي فرضها الكاتب على درامته نظرة غير واقعية، في العمومية التي اتسمت بها، والتي ظهرت في محاكمته لجميع النظريات، ومن بينها النظرية الاشتراكية.

« ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نعفي المؤلف من خطأ فكري كبير وقع فيه. وهو تسويته المطلقة بين جميع المذاهب الفلسفية. وهذا بالطبع موقف فكري غير سليم. فلا شك أن الاشتراكية تخلق جواً أرحب وأعميق وأصفى لعلاج مشاكل الإنسان من أي فلسفة أخرى »[١٤٥].

•

وتبقى أمامنا بعد ذلك درامات الفكر، لنلحظ تقاربها واقترابها من مفهوم الدرامات الاشتراكية والبذور الاشتراكية. من ناحية اتصالها بالمستقبلية. وهو ما يثبت أن الدرامات الاجتماعية لم تقف عند مفهومها الاجتماعي القديم. وإنما تطورت إلى مضمون عريض كان يقترب من روح العصر. ومن تفسير التغييرات التي طرأت على الفترة الزمنية، بما يؤكد تفاعل الدراما مع الحياة الاجتماعية المصرية، تفاعلاً محسوساً سجل تقدماً ملموساً، لكنه بطيء الحركة.

هوامش ومراجع الباب السادس

(١٣٠) الأيدي الناعمة

صدرت ضمن كتابه (المسرح المنوّع) (١٩٢٣ ـ ١٩٥٥ م) مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، من ص ٣٩، الى ص ٣٤٢.

(١٣١) الناس اللي فوق

صدرت في كتاب عن دار النديم، ١٩٥٨ م.

(١٣٢) صنف الحريم

صدرت في كتاب باسم (جنس الحريم) الكتاب الماسي، العدد رقم ١٣، الدار القومية للطباعة والنشر.

(١٣٣) نعمان عاشور

ملاحظات حول مسرحيات نعمان عاشور. مجلة المسرح ١٩٦٩م، ص ٤٨.

(١٣٤) نعمان عاشور

حديث شخصي مع الباحث حول دراما (صنف الحريم) ديسمبر ١٩٧١م، المعادي.

(١٣٥) عيلة الدوغري

صدرت عن الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر. التاريخ غير مدوّن.

(١٣٦) رجاء النقاش

في أضواء المسرح. دار المعارف بمصر ١٩٦٥م. ص ٦٨.

(١٣٧) شقة للايجار

منشور الأحرار. الفصل الثاني. ص. ص١١، ١٢ من نص المسرحية.

(١٣٨) رحلة خارج السور

كتاب (المسرحية) العدد، مايو ١٩٦٤م، مطبوعات مجلة المسرح. وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

(١٣٩) جمهورية فرحات

صدرت في كتاب ضم مسرحيتي (جمهورية فرحات، ملك القطن) تأليف الدكتور يوسف ادريس. المؤسسة القومية للنشر والتوزيع. القاهرة. التاريخ غير مدوّن.

(١٤٠) الدخان

سلسلة مسرحيات عربية (الدخان، الزجاج)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨م

(١٤١) دكتور لويس عوض

دراسات في النقد والأدب، دار الجيل للطباعة، الفجالة، ص٣١٣، التاريخ غير مدوّن.

(١٤٢) قدّم مسرح الجيب المصري في موسمه المسرحي درامتي (نهاية اللعبة ـ صمويل بيكيت)، (الكراسي ـ يوجين يونيسكو). الباحث.

(١٤٣) صلاح طاهر
أحاديث مع توفيق الحكيم (١٩٥١ ـ١٩٧١م) دار الكتاب الجديد. تاريخ الطبع غير مذكور.

(١٤٤) الفرافير
كتاب (المسرحية) العدد ١٠، مجلة المسرح، مارس، ١٩٦٦ م.

(١٤٥) رجاء النقاش
في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص١٢٦.

البَابُ السَّابعُ

دراماتُ العُمال والفلاحين

الطّورُ المبُكِّر

محَاوَلاتُ سَعد الدّين وهبَه

درامَا العُمَّال

كان من المفروض أن نناقش درامات الفلاحين في باب منفصل عن درامات العمال. على اعتبار أن لكل منهما خصائص مختلفة، ومشاكل تختلف عن الأخرى، وظروف غير متشابهة في هذه عن تلك، بما يجعل مناقشة كل نوع على حدة أمراً منطقياً وطبيعياً أيضاً.

لكن الواقع المصري الذي نبحث فيه، والفترة التي حددناها لتدور من خلالها وقائع الدراسة، قد أجبرتنا على أن نضم النوعين (الفلاحي والعمالي) ضمن باب واحد للأسباب التالية...

أولاً - أننا لم نجد بين درامات العمال غير دراما واحدة، هي دراما (ساعة إخلاص) تأليف السيد فرج. لم يكن من المتصور أن تصبح هي فقط المادة التي تملأ باباً خاصاً بها.

ثانياً - أن المجال الفعلي لدرامات الفلاحين، لم يأخذ مساره إلا بعد ظهور دراما (المحروسة - سعد الدين وهبه)، والتي عُرضت في ديسمبر كانون أول ١٩٦١ م. كما أن دراما العمال اليتيمة والتي سبقت الإشارة إليها كُتبت عام ١٩٦٤م وعُرضت لأول مرة في ٢٤ يوليو تموز من عام ١٩٦٥م. وهو ما يعنى أن هذه الموجة من الدرامات لم تأخذ حقها في التأليف أو العرض إلا في ظل فترة القوانين والقرارات الإشتراكية.

واستناداً إلى وحـدة الموضـوع في الأدب الاشتراكـي، وضعنـا نـوعـيْ الدرامات ضمن هذا الباب تحت عنوانين داخليين.

ولا يعني انبثاق درامات الفلاحين التي ظهرت في بعض الأعمال الدرامية ابتداءً من الموسم المسرحي ١٩٦٢/٦١م اختفاء هذا اللون من ساحة المسرح المصري قبل ذلك. فقد ظهرت بوادر لهذه الأعمال، في درامتين هما (ملك القطن ـ من فصل واحد تأليف يوسف ادريس، الصفقة ـ توفيق الحكيم). وقد قدّم المسرح القومي كلاً من الدرامتين السابقتين. فعرض الأولى عام ١٩٥٦م والثانية في عام ١٩٥٨م.

فإذا ما أقمنا نظرة مقارنة منذ انبثاق الثورة المصرية في عام ١٩٥٢م حتى عام ١٩٦١م تاريخ عرض مسرحية (المحروسة)، وهي ما تُسجّل بداية توسّع الدراما في معالجة مشاكل الفلاحين وقضاياهم ـ أياً كان مستواها ـ فإن عرْض مسرحيتين فقط تهتمان بالفلاح خلال تسع سنوات، يكشف عـن انصراف الأدب المسرحي عن قطاع عريض من قطاعات المجتمع، وعدم اهتمامه لتوجيه جهود الدراما المصرية إلى طبقة الفلاحين.

سبق وذكرنا أن الثورة كانت في شُغل شـاغـل ضمـن هـذه الفترة عـن الأحوال الاجتماعية، لتأمين سلامتها وضمان استمرارها. لكننا إذا عرفنا أن أول قوانين الاصلاح الاجتماعي في مصر صدر في سبتمبر/ أيلول ١٩٥٢م يحمل للفلاح ملكية الأرض، ويحدد الاقطاعي بنسبة ضئيلة للملكية، وضعنا أيدينا على أن الدراما بكسلها في معالجة القضايا الفلاحية، كانت سبباً من الأسباب المباشرة في هذا التأخير، عندما أهملت مشاكل طبقة عريضة من طبقات الشعب، كانت الثورة قد انتبهت لها منذ قيامها.

وهو نفس ما حدث بعد عدة سنوات من اجتياز الثورة عُنق الزجاجة وبدء استقرارها، والكشف عما أحدثته من تطـويـر اشتراكـي في مجالي الصنـاعـة

والتجارة. ويتضح ذلك في تأميمها للبنوك، وإلغاء فرع البنك الأهلي بلندن، وإصدار قانون الشركات، وتأميم شركات كبرى مثل شركة السكر وشركة الملح والصودا، وتشجيع الحركات التعاونية، ومد اليد للشركة التعاونية للبترول والبنك الصناعي، ثم وضع الشركات الأجنبية تحت الحراسة. وهذه الطفرة الصناعية التي ظهرت في إنشاء المصانع المصرية، والتي لم تعهدها مصر قبل ذلك التاريخ.

ومع كل ذلك، فإن الثابت لدينا من خلال الإحصاء للأدب الدرامي، الذي اهتم بمشاكل العامل الصناعي الجديد، درامة واحدة، لا يمكن أن تمثل اتجاهاً فنياً نستطيع الحكم عليه، أو حتى مناقشة أبعاده وتأثيراته.

وهو ما يثبت أن المسارح المختلفة - بما فيها المسرح القومي الذي كان له فضل عرض أعمال الفلاحين والعمال الأولى - كانت غارقة في مترجمات جان كوكتو، إروين شو، سِنْ بي، هنري جيمس، برسيفال وايلدر. دون أن تقيم موازنة بين المترجمات التي تختارها وبين الواقع الاجتماعي والمد الثوري، الذي كان يسعى جاهداً لتمكين الفلاح والعامل، ليحتل كل منهما مكانه على مساحة المجتمع المصري بعد عام ١٩٦١م.

ومع أن المسرح القومي قد قدّم دراما (قهوة الملوك)، وهي تدور حول كفاح العمال المصريين ضد العهد البائد الممثّل في النظام الملكي. ومع أنه قد قدّم أيضاً مترجمات قيمة الشأن للكُتاب بومارشيه، ليوتولستوي، جورج برنارد شو، جان باتست موليير منذ ١٩٥٨م حتى ١٩٦١م تتجلى في أعمالهم على التوالي (زواج الحلاق، سلطان الظلام، تلميذ الشيطان، دون جوان). فانه يظل قاصراً في سياسته عن محاولة متابعة دراما الفلاحين (الصفقة) التي قدمها مبكراً عام ١٩٥٨م. أو محاولة تطوير مضمونها وشكلها بما يخدم هذه الطبقة. بدلاً من الوقوف في صمت عن هذا الاتجاه لمدة ثلاث سنوات، حتى

يعود الينا بدرامته (المحروسة) عام ١٩٦١م.

لأن المسرح القومي في مترجماته التي كان يعرضها، كان يقدم شخصيات أجنبية بالقبعة والغليون، تعرض مشاكل بعيدة عن واقع الناس الذين جاءوا ليشاهدوا المسرح. وهي مشاكل كانت تختلف بكل تأكيد عما يقرأه المواطن المصري في جريدة الصباح، والتي كانت تدور في تلك السنوات التسع (من ١٩٥٢ إلى ١٩٦١م) حول الآلاف من المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المصرية.

فإذا ما ذهب المشاهد في المساء إلى المسرح، وجد نفسه في حالة (انفصال) عما يقدمه له المسرح القومي. ولو أنه كان انفصالاً مؤقتاً لا يستغرق أكثر من ثلاث ساعات العرض. لأن المشاهد كان يعود بالتالي إلى الاندماج في حالة مجتمعه بعد ذلك.

ومعنى هذا أن المسرح القومي لم يلتقط الخيط الدرامي الذي كان يجب أن يعمل على انتشاره ـ كمسرح الدولة الأول ـ ليعبّر عن الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية، والتي كانت تظهر من يوم لآخر ومن آن لآن.

ان قوانين الإصلاح الزراعي لم تُنفّذ في سهولة. كما أن التأميمات بآثارها لم تستقر في هدوء. وكان على الدراما أن تجعل نفسها في خدمة المجتمع الذي كان يتجه بكليته إلى رعاية الفلاحين المُعدمين لمناقشة مشاكلهم، والتعمق في ظروفهم الإجتماعية الجديدة التي نشأت، بحكم انتقالهم من وضع إلى آخر، ومن نظام معيشة إلى نظام معيشة أخرى، ومن تعامل مختلف الشكل إلى تعامل آخر، ومن علاقات أبدية وتقاليد جامدة تعوّدوا عليها، إلى علاقات انسانية حقيقية أخرى جلبت عليهم ـ كطبقة أصبحت محل اهتمام الثورة والدولة ـ غضب الاقطاع وطبقة متوسطي الملاّك.

وهي كلها مشاكل حيوية لم تصعد إلى خشبة المسرح المصري في حينها. بل

لقد أغفلها الكُتاب المصريون إغفالاً، تـؤكـده رحلـة النسيـان خلال تسـع سنوات، إذا ما استثنينا المسرحيتين المبكرتين اللتين سبق الإشارة اليهما .

ولم تكن رحلة النسيان هذه تعني اختفاء شخصية الفلاح من على خشبة المسرح، كما تعني اختفـاء درامـات الفلاحين . لأن الفلاح كـان يظهـر في كوميديات المسرح الأهلي الخاص. خـاصـة في مسرحيـات نجيـب الريحاني، وبشكل مبالغ في السخرية منه . ليكون هو الشخصية الوحيدة في درامات الريحاني التي تثير الاشفاق والعطف عليها، والتي تنطق بلهجة مضحكة للغاية، وهي الشخصية التي تخفّ إلى القاهرة من الريف ومعها مكاسبها من محصول القطن المصري . فتصل إلى محطة العاصمة، لتبحث عن الملاهي ونوادي الليل والنساء والخمر والملذات . وبين ليلتين لا غيرهما يصرف الفلاح (المتريّش) أو العمدة نفسه ـ وهو فلاح أيضاً ـ كل نقوده في العاصمة، ثم يعود بعدها إلى ريفه خالي الوفاض. وإذا لم يُوفّق في العودة ـ بمعنى أن تُسرق منه النقود بما يقصد تعرية بلاهته أيضاً ـ فانه يعود في حالة من اليأس والكرب .

إن صورة الفلاح في عهد الثورة وحتى عام ١٩٦١م ظلت أحياناً كثيرة مصدراً للهزأة والسخرية، استناداً إلى صورته القديمة قبل الثورة . ولقد ظلت هذه الصورة ممتدة في مسارح القطاع الخاص، تحاول إبقاء الصورة القديمة في محافظة عليها، وفي مناهضة واستهجان لأية محاولة أخرى لصورة جديدة للفلاح العصري، الذي انتصرت له الثورة، وحققت له ولطبقته المكاسب الاجتماعية والإنسانية، وأسْلمته الأرض ملكية له ولأسرته، حتى يُنميها بعمله وجدّه، وليرفع عن كاهله عبء جوع الماضي وحرمانه، في يقظة وحُسن تصرف .

وأمام صورة الفلاح القديم لم تظهر صورة الفلاح العصري بعد الثورة خلال سنوات طويلة . بل لقد ظلـت الصـورة بكـاريكـاتيريتهـا تسيطـر ـ كذباً ـ على نموذج الفلاح المصري من خلال المسرح الخاص ومسرحياته . كما

بقي المضمون الثوري لتقدم الفلاح وتطوره سجيناً، لا يجد متنفساً من الدرامات الفلاحية ليظهر فيها. لأن هذا الشكل الجديد له، كان محل رفضه الفكاهيات التقليدية، التي لم تكن شخصية الفلاح فيها تُعبّر إلا عن السذاجة وقلة العقل وبدائية الغرائز ومفهوم الخدمة والتبعيّة والبقاء الدائم المستمر في الظل خلف سيادة الاقطاعي أو السيد.

ان شخصية الفلاح في المسارح الخاصة، كانت تظهر في لحظات لتختفي في لحظات. فلم يكن لها الاهتمام الدرامي الذي يُفسح لها المجال لمراحل تطور للشخصية. وكانت أولاً وأخيراً مشهداً كوميديا غير أصيل، يُختلق ويُفتعل لمزيد من استجلاب قهقهات الجماهير، التي كانت قد تعودت استهزاء الفلاح والضحك على سذاجته وبلاهته.

لم يكن من السهل على المسارح الخاصة أن تُغيّر من مفهوم هذا النموذج للفلاح التقليدي. فضلاً عن انها لم تكن ترغب أصلاً في مثل هذا التغيير. ومعنى هذا أن شخصية الفلاح القديمة كانت دائماً بعيدة عن رؤية الواقع المُعاش. وهو ما يجعلنا نقرر أن الفلاح كان يظهر في درامات غير فلاحية، حتى يُثير ظهوره الضحك بين شخصيات المسرحية من باشاوات وأصحاب أملاك واقطاعيين وطبقات أرستقراطية. وهو ما نستنتج منه أن فكاهيات المسرح الخاص لم تكن تُعنى إلا بالجانب الهازىء المضحك في شخصية الفلاح كفرد، وكمادة للسخرية. ولم يكن يعينها في قليل أو كثير الطبقة الفلاحية التي ينتمي اليها.

ان هذا المشهد المضحك الذي كان يظهر فيه الفلاح لم يكن إلا لإضافة مزيد من مشاهد رخيصة تمتلىء بها درامات المسرح الخاص التي كانت تُبرز علاقة غير طبيعية بين الاقطاعي صاحب الأرض والفلاح، أو بين المؤجر والمستأجر للأرض، في غير مساواة أو عدالة، بما يطمس من معالم الشخصية الفلاحية في كل الأحوال.

وقد كان بوسع الدراما أن تمهد للدور الذي تلعبه مشاكل الفلاحين والعمال في المجتمع الاشتراكي بعد عام ١٩٦١م. لأن انتفاضة الفلاحين والعمال كانت قد سبقت الثورة ضد مظاهر الظلم والاقطاع.

« وقد انعكست الثورة في مصر، في طوفان المظاهرات التي شملت مصر كلها بعد نهاية الحرب وخلال عام ١٩٤٦م، وخاصة في سلسلة الاضرابات العمالية التي لم تنقطع، والتي كانت إعلاناً عن وجود قوة ذات مطالب أبعد من مجرد المطالب الوطنية. وانعكست أيضاً في الظاهرة التي حدثت لأول مرة، وهي انتفاضات الفلاحين في بعض القرى وضد الاقطاع الكبير والمطالبة بالأرض وإعلان العصيان والكفاح بالعنف من أجلها »[١٤٦].

أي أن الأرضية التي كان يمكن أن تقوم عليها درامات الفلاحين والعمال كانت موجودة في الحياة المصرية. وكانت العشرات من المآسي ومن القصص ومن المقالات ومن الحوادث التي تحكي بؤس هذه الطبقات الفقيرة تملأ الصحف كل صباح. ولم تكن الإشارة إليها في عُجالة بما قد لا يكشف عن الهوّة السحيقة التي كانت تتردى فيها هذه الطبقات. بل إن الدكتور محمد مندور يشير بالتفصيل إلى حالة الفلاح المصري قبل الثورة، وكأنه مبضع جراح ماهر يُشرّح حالته الاجتماعية حين يقول...

« ففي بلد كاتب هذه السطور مثلاً (مديرية الشرقية) يأخذ المزارعون رُبع الذرة وسُدس القطن وأربع كيلات عن كل فدان من القمح وقيراط من البرسيم. ثم يقتسمون فيما بينهم ما يأخذون. وهذا كما ترى نسبة ضئيلة جداً. ومن مصلحة أصحاب الأراضي أنفسهم أن يرفعوها، وإلا فسوف ينقرض الزّراع. أقول ينقرض ولا أبالغ في شيء. فقد لاحظت في السنين الأخيرة ظاهرتين عجيبتين. أولاهما أن الفلاح الحالي قلّما يتجاوز من العمر خمسة وثلاثين عاماً. والثانية أن معظمهم لم يعُد يُعقّب أبناء. فان أعقب لم يعدُ الطفل الواحد. ولا غرابة في ذلك. فسوء التغذية وضعف الصحة وإرهاق العمل جيلاً بعد جيل قد أوشك أن يستأصل هذه الطبقة »[١٤٧].

وفضلاً عن وجود الأرضية فيما نُشر في مقالات وتحقيقات. كان هناك تأثير لم يأخذ مساره الطبيعي بالنسبة لموقف الطبقات العاملة وثورات العالم المتحرر. فقد تحررت الصين من قبضة الاستعمار في أواخر عام ١٩٤٩م. واتخذت الهند سياسة مستقلة بعد جلاء القوات البريطانية عن أراضيها. ونجحت الحركة الثورية في أندونيسيا، وباء الاستعمار بالفشل في كوريا. وتقدمت شعوب على خطوات التحرر في المغرب وجنوب أفريقيا وأمريكا الجنوبية .وبلغت الحركات الثورية في المستعمرات ما لم تبلغه من قبل. وكان ذلك بحكم قوة الطبقة العاملة وخبرها في معظم هذه الثورات.. هذه القوة التي كانت تعبّر عن الجماهير العريضة، هي جماهير الفلاحين.

وكان لكل هذه الانتصارات الثورية المحيطة تأثيراً على مصر، وعلى الشعب المصري. وكان بالإمكان أن تقصُر فترة التسع سنوات إلى فترة أقل. لكن انصراف كُتاب الدراما إلى معالجة قضايا أخرى، كالقضايا الاجتماعية. وإلى تفجير بذور الدراما الاشتراكية وغيرها، لم يجعلهم يُمعنون النظر جيداً في درامات الفلاحين والعمال. وهي درامات - لو انبثقت مبكراً - كانت ستساعد درامات البذور الاشتراكية على السير إلى الأمام بدفعٍ أقوى، بحكم وجود الصلة الفكرية والموضوعية بينها وبين الدرامات سابقة الذكر. وقد أدى هذا الانفصال بين النوعين إلى عدم ظهور التفاعل الذي كان يمكن أن ينشأ من تأثرهما وتأثيرهما بعضها للبعض. والذي كان سيعود بالخير على درامات الفلاحين بصفة خاصة.

•

درامات الفلاحين

منذ أن قُدّمت دراما (ملك القطن) في موسم ١٩٥٧/٥٦م على المسرح القومي حتى تقدم دراما (كوبري الناموس) ضمن الموسم المسرحي

١٩٦٤/٦٣م في نفس المسرح، وقد سجّلت الفترة اهتماماً بالغاً من الجماهير ومن الصحافة المصرية بهذا النوع من درامات الفلاحين. والبيان التالي يكشف في إحصائه عن اندفاع الجماهير تجاه الدرامات الفلاحية. وهو اندفاع لم يعهده المسرح المصري، ولم يسجله شباك التذاكر قبل ذلك في درامات أخرى.

- دراما ملك القطن ١٩ حفلة شهدها ٤٦٩٩ متفرجاً.
- دراما الصفقة ٣٧ حفلة شهدها ١٢٣٣٧ متفرجاً.
- دراما المحروسة ٣٩ حفلة شهدها ١٠٨٧٩ متفرجاً.
- دراما السبنسة ٤١ حفلة شهدها ٧٣٢٦ متفرجاً.
- دراما كوبري الناموس ٤٢ حفلة شهدها ٧٣٢٦ متفرجاً.
- دراما الزوبعة وقد مُثلت في فرقتين مسرحيتين (فرقة كفر الشيخ المسرحية، المسرح الحديث بالقاهرة). ولم نحصل على تعداد حفلاتها أو جماهيرها.

فما معنى هذا الإقبال على درامات تتخذ من الفلاح محوراً لها؟.

من الطبيعي أن الجماهير التي كانت تدخل الى المسرح. والتي كانت تُحس بحالة الانفصال السابق الإشارة اليها في مطلع هذا الباب، كانت قد بدأت تُحس خطر هذا الانفصال. لكن هذا الاحساس لم يكن يكفي بطبيعة الحال لحل المشكلة. لأن الأمر يتعلق بجانب آخر. هو إحساس المؤلف الدرامي بالمشكلة أولاً. ومن ثَمّ معالجته لمشكلة الفلاح، وظهور هذه المعالجة على المسرح في عرضٍ مسرحي. وهو ما سبق اليه توفيق الحكيم حينما قدّم مسرحيته (الصفقة) كدراما كاملة من ذات الفصول الثلاثة لتكون أول تعبير عن دراما الفلاحين. (قدّم يوسف ادريس درامته ملك القطن من فصل واحد إلى جانب دراما أخرى في نفس العرض تنتمي إلى نوع فكري آخر).

وكما كانت الزيادة في الجماهير التي نؤولها إلى بدء انصراف فكر الناس إلى

الاحتكاك بالقضايا اليومية التي كانت ملموسة لهم في قوانين الإصلاح الزراعي وغيرها . كانت هناك اهتمامات بالغة أخرى من الصحافة والنقد والإذاعة والتلفزيون ووسائل الاعلام المختلفة الأخرى . وقد ظهرت هذه الاهتمامات بأدب الفلاحين في المقال الصحفي ، وفي الندوات الفنية ، وفي المناقشات الثقافية ، التي كانت سببا في ميلاد موجة من أصدقاء الكُتاب المسرحيين المعنيين بشئون الفلاح العصري والدراما الفلاحية .

وكان (سعد الدين وهبه) على رأس الكُتاب الذين أخذوا على عاتقهم احتضام مسرحهم لخدمة البيئة الفلاحية ومجتمعها . هذا المجتمع الذي كان في طور النشأة الانسانية بعد طول اضطهاد . حيث أتاح له هذا الكاتب فرصة الظهور ومجال اعتلاء خشبة المسرح الحديث بعد طول حرمان ، في الحدود التي انتهجها ، وهي العودة إلى ماضي الفلاح ومعيشته وظروفه قبل الثورة المصرية ، وهو واقع بين براثن الاقطاع البغيض من ناحية ، وبين الاستغلال من ناحية أخرى .

ورغم هذه النظرة المحدودة - في نظرنا - إلا أن ذلك لا يطمس جهود سعد الدين وهبه في محاولاته الجادة لتصوير الفلاح المصري ، وفي الاهتمام بقضاياه ، وفي ربطها ببقية القضايا الاجتماعية الأخرى التي تحكم مجتمعه وتسيطر عليه ، وفي محاولة ايجاد النقد الاجتماعي ، الذي ظهر في درامات الكاتب في الفترة الثانية من أعماله ، والتي تتضمن أعماله بعد عام ١٩٦٥م .

ان الامتداد الجماهيري لدرامات الفلاحين أصبح يشمل الطبقة المشاهدة للمسرح ، وبعض الطبقات العاملة ، وجزءاً من الطبقة الوسطى . وهي طبقات من النادر تجمّعها في وقت واحد ، أو إلى جانب بعضها البعض . أضف إلى ذلك طبقة المثقفين التي كانت تُشغف بهذا النوع من الدرامات شغفاً خاصاً . وقد اكتسبت الدراما بذلك جمهوراً عريضاً ظهر في الإحصاءات التي أوردناها قبلاً .

درامات الفلاحين، رغم أنها بدأت متأخرة، فإن كثيراً منها كان يعمل مؤلفوها إلى أن يستقوا أحداثها من واقع ما قبل الثورة المصرية. بل ان عنوان الدراما الأولى لسعد الدين وهبه هو (المحروسة، أو مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢م). وهو ما نستنتج منه أن الدرامات الفلاحية لم يكن يعنيها مكاسب الفلاح أو صراعاته مع طبقة أخرى بعد الثورة، من أجل تصحيح أوضاعه، بقدر ما كان يعنيها إظهار الماضي الذي كان يُعبّر عن استعباد الفلاح وضعفه وضياعه.

وهي نظرة أدّى وجودها وتكرار صورة الفلاح المسكين، إلى ظهوره وسط عنايات ميلودرامية تساعد على توليد العطف عند الجماهير. بدلاً من أن تُعطي لهذه الجماهير صورة عصرية ومعاصرة عن واقع فلاح ما بعد الثورة وعن حياته وعن التغييرات التي طرأت عليه نتيجة ملكيته للأرض.

وقد أدّى هذا الاغراق في صور الماضي، وتصوير الفلاح وهو يلفّ داخل الدوائر الخاصة للملكية التي كانت منتشرة في طول البلاد وعرضها، أدى إلى فقدان الدراما تسجيل مكاسب الفلاح في عهد الثورة. كما أدى أيضاً إلى عدم ظهور العلاقات الجديدة لمجتمع الفلاحين الثوري. طالما أن كاتب الدراما كان يَهمل الحاضر، ليستقي مادته قبل عام ١٩٥٢م. وأدى أيضاً إلى تكرار الصور التي كانت تعبر عن الفلاح وسط ضغط الاقطاع وبؤسه وشقائه، وقيمته الضائعة قبل الثورة. وهي كلها أشكال قديمة قادت إلى أنماط فلاحية، بدلاً من أن تُقدّم البطل الفلاحي في صورته الجديدة بعد الثورة.

وقد أدى هذا الامتداد لشكل الفلاح المضغوط دائماً إلى حرمان الدرامات من الخط الكوميدي أو الفكاهي. الذي كان يمكن أن يقدم فكاهيات فلاحية. إذ كان لا بد والفلاح مضغوط عليه، أن تسيطر التشاؤمية عليه، وأن يلحقه العذاب تلو العذاب، وأن يضحك عليه المالك وينهبه. وأن لا تبقى لنا كمشاهدين في النهاية إلا مأساة هذا الرجل، الذي فرضت عليه الدرامات أن

يبقى داخل سوء مغلق منتهاه هي ثورة ٢٣ يوليو.

ولم تنج من هذه الصورة التقليدية إلا دراما (الزوبعة - محمود دياب)، لأنه جعل أحداثها تدور بعد الثورة المصرية، وجعلها تُلحّ في التغيير الريفي، بعد التغيير السياسي والاجتماعي الذي أحدثته ثورة ١٩٥٢م.

وقد أفسح هذا التجديد المجال للدراما - رغم ندرته - على إبراز الفلاح المصري المعاصر بلا افتعال، وفي صدق، وظهر الفلاح ملتصقاً بظروف العصر التي يعيش فيها، ومُقتلعاً من تقليد قديم وماضٍ سيطر على ظروفه. وأنقذت دراما محمود دياب درامات الفلاحين من طريق مسدود كانت قد آلت اليه، بحكم هذه المغالات في إظهار العهد البائد وقسوة الاقطاع واستغلال نُظّار الزراعة، وضياع الفلاح المؤكد في النهاية. حتى أن أكثر الدرامات كان يتضمن لحظات صراع بين الطبقات (الاقطاعي المؤجر والفلاح المستأجر) لمجرد ابراز الفارق الطبقي لا غير، ودون المساس بالمفهوم الدرامي للدراما. بينما هو القضية الأساسية والفكرة التي يقوم عليها الصراع الطبقي نفسه. وهو ما كان يترك لنا صورة صراع أيديولوجي طبقي، منفصلة، ودون اعتناء بمشاكل الفلاحين أو حياتهم.

•

الطور المبكّر

★ الدرامتان المبكرتان (ملك القطن، الصفقة)

★ دراما ملك القطن(١٤٨)

في عام ١٩٥٦م يقدم المسرح القومي دراما (ملك القطن - يوسف ادريس) على مسرح حديقة الأزبكية.

المنظر للدراما هو «حوش أمام بيت السنباطي. والحوش به أكياس قطن نائمة وواقفة. الزمن قُبيل غروب أحد أيام شهر أكتوبر تاريخ جمع القطن

ومدخل فصل الشتاء » .

والمنظر الوحيد في الدراما يشير إلى أهمية الريف بالنسبة للتكوين الحدثي والمنظر المسرحي الذي تجري فيه الدراما .

حوادث الدراما قبل قيام الثورة . والفكرة كما فهمها مُعظم النقاد ، هي فضح العلاقات الطبقية بين أحد المُلاّك (السنباطي) وبين واحد من الفلاحين العاملين لديه في مناسبة جمع القطن السنوية (قمحاوي) . إلا أننا نرى أن الدراما لم تكن تعني هذه الصورة العادية التي استخلصها النقاد من المسرحية . لأنها بذلك لا تضيف جديداً على خشبة المسرح . فلم تكن العلاقة غير الطبيعية بين المالك والفلاح في حاجة إلى التعريف بها من خلال مسرحية تُكتب ، ويتناولها ممثلون بالتدريبات ، ويقوم مخرج بوضعها على خشبة المسرح ، ويبذل فيها فنانون في الديكور والإضاءة والمهمات المسرحية جهداً لابراز شيء كان معروفاً للعيان .

إننا نختلف مع الدكتور علي الراعي في قوله .. « الواقع أن يوسف ادريس [١٤٩] يشتغل في هذه المسرحية اشتغالاً كبيراً بمظاهر الصراع الطبقي في الريف .

ونختلف مع الناقد فاروق عبد القادر في أن « **الحادثة في (ملك القطن) بسيطة مألوفة تحدث كل يوم في ريف ما قبل الثورة (استئجار الأراضي)** » [١٥٠] .

كما لا نوافق على رأي الناقد فاروق عبد الوهاب حين يتحدث هو الآخر عن وضوح الفكرة فيقول :

« الفكرة واضحة ، وهي استغلال مالك الأرض للفلاح وإدانة هذا **الاستغلال** » [١٥١] .

لأن وضوح الفكرة هو مساس بالمكر الدرامي الذي يتوافر في الدراما محكمة البناء . كما أن الدراما تنتهي دون أية ادانة ايجابية للاقطاع (السنباطي) ولا ندري على ذلك أية إدانة يقصد ؟

إذن، ماذا أراد يوسف ادريس؟

اننا نرى في ملك القطن ثورة على الشكل التقليدي للفلاح الصامت عبر عصور التاريخ. إن الدراما تموج بتحركات البطل المُفترى عليه (قمحاوي) الفلاح الأجير.

لكن.. هل يقبل قمحاوي هذا الافتراء عليه كآلاف وملايين النماذج من الفلاحين الأجراء؟ إنه لا يقبل. بل هو يزع المسرح ذهاباً وإياباً، ويحرك العمل الدرامي، كما يُحرّك حركة جمع أكياس القطن طوال زمن المسرحية. انه لا يكتفي بعمله. إنه يُحبّذ أولاده في نفس العمل. وهو بهذا يكون شعلة النشاط التي تسيطر على المسرح. وقمحاوي يكسب بهذا النشاط وبهذه الحركة الدائبة عطف الجماهير، إذا ما بدأت خطط السنباطي المالك لدحره، ومحاولة الاستيلاء على عرقه ورزق عياله.

وقد تكون حركته من خصائص غيره من الفلاحين الذين يحبون الأرض وإنتاجها، والذين يُضحّون بكل غال ونفيس من أجلها. لكننا نكتشف خاصية أخرى في شخصية قمحاوي لا نجدها عند غيره من الفلاحين. هذه الخاصية هي درجة الوعي التي نكتشفها عند قمحاوي. وهو ما يوضح لنا بأن المؤلف لا يقصد فقط إبراز علاقة بين مالك وأجير مستأجر، بقدر ما يود أن يرسم صورة جديدة ليقظة الفلاح في إصرار. وهو ما يجعله يرفع صوته لأول مرة رافضاً تزييف حياته وحياة الملايين من أبناء الشعب المصري، من أجل حفنة صغيرة من المُلاّك.

ان هذا الإصرار هو المعركة الجديدة الحقيقية بين واعٍ ومغرَّرْ. معركة تدور رحاها على مدار أحداث الدراما. وتكوّن الصراع بين الشخصيتين كمصدر لهذا الصراع. المالك الذي اعتاد على استغلال الفلاح، والفلاح الذي يتحرك لأول مرة بعد أن أفاق من غيبوبته.

إن هذا (الوعي) هو الذي يجعل (محمد ابن قمحاوي) يتجرأ بحبه لـ

(سعـاد) ابنـة المالـك، محاولاً هـدم الجدار العـالي، حتى دون أن يـدري، والارتفاع بعواطفه إلى القيمة الإنسانية لها، وإهمال تحقيرات أمه له فيما يخص هذا الحب. وهو وعي يُحمّله يوسف ادريس شخصية (محمد)، كما سبق وحمّله شخصية أبيه (قمحاوي).

وفوق هذا وذاك فان القلق الذي يُفجّره الكاتب في درامته ـ وهو ما يعانيه المالك وأسرته من بعد ثورة قمحاوي من أجل حقوقه ـ هذا القلق ما هو إلا دليلاً آخر على ترْك الفلاح لماضيه وتحركه وثورته على جموده، وكأنه استبدل بآخر لا يعرف الخور أو السكوت، لكنه يرفع صوته في جرأة تُصيب مستغليه بالقلق، نتيجة بدايـة معرفته بحقوقه المشروعة، وتغيره إلى إنسان آخر.

إن الوعي الذي سلح الكاتب به بطله يقول في ترجمة درامية، أن الفلاح الذي يتمسك بحقوقه، بإمكانه أن يُزلزل أركان كبار المُلاّك المستغِلين، مهما كانت السلطة بيدهم.

إن الكاتب يُفصح عن عدم حنكته في رسمه نهاية الدراما. وذلك في الخاتمة التي يضمّنها (ملك القطن)، وخاصة بعد عرضه جُرعة الوعي التي سادت معظم تصرفات شخصية البطل قمحاوي.

إلا أننا نلاحظ مع ذلك أن الدراما تنتهـي بغير مـوقـف حـاسم يضمـن المستقبل الجديد لصالح الفلاح الجديد. ويظهر ذلك الضعف في الدراما في ختامها حين يقول الابن لأبيه « معلش يا بابا. بكرة ييجي يوم يرضى الكل ».

ورغم ظهور هذه العبارة كوثيقة يستعملها الكاتب في أكثر من مكان بالدراما. إلا أننا لا نكتفي بالموقف الثابت، والذي لا يبدو طبيعياً أو متناسقاً مع درجة التكثيف التي حمّلها الكاتب بطله، ونفخ فيه من حواره.

وحين يحدث الحريق فجأة في القطن.. قطن المالك الظالم، نرى قمحاوي يحتضن القطن ويفزع ويهرع لاطفاء الحريق. وهـي نهايـة رومـانتيكيـة حـاملة تستجلب تصفيق الجماهير. لكنها مع ذلك لا تخدم الفكرة الدرامية التي قامت

من أجلها دراما يوسف ادريس . لأن إرادة التغيير التي يكافح قمحاوي من أجلها ، ودرجة الوعي التي تسلح بها ، لا يمكن أن يؤديا إلى مثل هذه النتيجة . ووقوف البطل عن التقدم أكثر من ذلك إلى الأمام، نعتبره تنازلاً فجائياً يكسر الخط الدرامي والمنطق المتسلسل .

★ الصفقة

بقدر ما أراد يوسف ادريس في درامته السابقة أن يتقدم خطوة إلى الأمام ، بقدر ما عاد توفيق الحكيم في درامته (الصفقة) خطوات إلى الوراء . وهذا الحكم لا نطلقه عليه جُزافا . بقدر ما نتوصل اليه من خلال تحليلنا لدرامته ، التي قدمها المسرح القومي في موسم ١٩٥٨/٥٧ م ، والتي تدور أحداثها حوالى عام ١٩٥٠ م .

والدراما تتلخص في أن قرية صغيرة من قرى القطر المصري أراد فلاحوها أن يشتروا أرضاً بنظام التقسيط من إحدى الشركات البلجيكية الأجنبية المالكة . ويبذلون جهدهم لجمع المال اللازم لدفع القسط الأول . ثم يفاجأوا بحضور (حامد بك أبو راجيه) أحد أعيان ناحية مجاورة . فيعتقدون خطأ أنه حضر لمنافستهم في شراء صفقة الأرض . وانقاذاً لموقفهم ، يقدمون له رشوة مالية واستقبالاً حافلاً ويتخلون عن قيمهم أحياناً كثيرة . ويلحظ المالك الكبير هذا الاستقبال المصطنع ، فيتمشى معهم بخبثه ودهائه بمساعدة من وكيله ، ويقبل الرشوة بعد إصرار فلاحي القرية ، والتي لم تكن تخطر له على بال . لأن حضوره إلى القرية كان نتيجة عطب في سيارته ليس إلا . ويرحل المالك بعد أن يختار أجمذبنات القرية المخطوبات لتخدم في منزله في مصر . ويسكت الجميع صاغرين ، من أجل الصفقة . وفي الفصل الأخير من المسرحية تعود الفتاة (مبروكة) التي رحلت ، لتُخبر القرية كلها بحقيقة الأمر .. أمر هربها من البك ، ويتم شراء الأرض من الشركة الأجنبية . وتنتهي المسرحية على خير .

إن دراما (الصفقة) التي كتبها توفيق الحكيم بعد عدة سنوات من قيام الثورة المصرية، وفي غضون تغييرات ثورية فلاحية، بحكم القوانين المصرية التي صدرت خلال سنوات الثورة الأولى، جاءت على نقيض للتقدم الذي أحرزه الفلاح يوماً بعد يوم. بل إن أغلب النقاد الذين تناولوا الدراما بالنقد أفصحوا عن دهشتهم لهذا المضمون الثوري عند الحكيم، ووصفوه بأنه.. «ليس نقياً صافياً» [١٥٢].

حقيقة أن الكاتب قد جعل درامته تدور في ساحة صغيرة بالقرية. وأعطى القرية حقها في أن تظهر بتفاصيلها المكانية على خشبة المسرح، لتشمل مساحة الكَفْر والحلاّق ومكان الماشية. وهو ما لم نعهده في درامات سابقة. لكنه مع ذلك قد وصم القرية المصرية بوصمة الرشوة التي فرضها على كل أهل الكفر، ليبقوا على الأرض التي يريدون شراءها. كانت كل التحركات لجميع شخصيات الفلاحين بلا استثناء، تؤيد سلوك الرشوة وعلى طول الخط.

فأية رؤية ثورية أراد الحكيم أن يعرضها؟ وأي تأثير هدف إليه من خلال درامته؟ وأي تأثر بأعمال جادت بها سنوات الثورة للفلاحين؟

إن الحكيم لا ينقد (حامد بك أبو راجية) بقدر ما يوجه النقد إلى فلاح مصر. وهو في مقابل الفلاح اليقظ الواعي عند يوسف ادريس، يضع الفلاحين السُذّج بالجملة. يؤكد ذلك سلوكهم الأحمق في ذل وخنوع، لاتمام الصفقة بأي ثمن، حتى ولو ترك الخطيب خطيبته لتذهب إلى القاهرة مع المالك البك. وهو ما نعتبره مبالغة شاذة، تتعارض مع العقلية المصرية، وتتناقض مع السلوك الريفي المتزمت، حتى لو بنى عليها الكاتب في مستقبل الأحداث بعد ذلك بطولة مفتعلة لشخصية الفتاة (مبروكة). إذ ليس المهم هنا هو أنها هربت من القاهرة، من أسر البك وعادت سليمة مُصانة إلى القرية، لكن الأهم منه هو قبول القرية كلها سفرها للخدمة في منزل البك. وهي قصة مفتعلة من البك

لاصطحابها. قصة يكشفها النظّارة قبل أن تكشفها الشخصيات المسرحية أنفسها.

إن اليقظة التي مهّدت في (ملك القطن) بشخصية الفلاح الواعي الجديد، ترتد بالنكسة عند توفيق الحكيم، متجسدة في فلاّحه الغبي الذي يرى هلاكه بنفسه أمام عينيه ولا يتحرك، بل ويتمادى في إراقة ماء وجهه، وفي الرشوة، وفي التفريط في العِرض والشرف. وهي كلها أمور تتعارض مع التمسك الديني الذي تتمتع به القرية المصرية في كل الأحوال.

ونحن لا ندري لماذا جعل الكاتب الدهاء خاصية من خصائص البك المالك؟ ولم يجرّبه على الشخصيات الفلاحية؟ أليس هذا إمعاناً منه في رسمها بالعبط والبله؟. وبقدر ما بالغ الحكيم في إلباس (أبي راجية) لباس الدهاء والمكر والخداع، بقدر ما أفرط في خلع لباس الغباء والعبط على الفلاحين. وهو ما لا يقود على أية حال إلى تصوير الفلاح المصري في حالة من الاحترام.

إننا لا نستطيع أن نقبل رأي الناقد الدكتور محمد مندور من أن الحكيم «قد أظهر ايجابية الشعب الناتجة عن الوعي الجديد، وقدرة هذا الشعب على أن يكون - ممثلاً في فتاة ريفية عادة - قادراً على استخدام العنصر النفسي أيضاً وحيل الذكاء في هذه المعركة الطاحنة»(١٥٣)، لا نستطيع أن نقبل الرأي للأسباب التالية:

أولاً، أن إيجابية الشعب لم تظهر طوال الدراما. لكنها جاءت في نهايتها، بعد أن حُلّت مشكلة الأرض برحيل البك وعودة الفتاة (مبروكة).

ثانياً، أن جماهير الفلاحين بتصرفاتها السابق الإشارة إليها، لم تكن تُعبّر عن الوعي الجديد. لأن سلوكها كان يدل على (عدم الوعي) تماماً.

ثالثاً، أنه لم تكن هناك من خلال الدراما معركة طاحنة بين البك والفلاحين، كطرفي صراع متخاصمين متضادين مختلفين في الهدف، لأن كل

مناقشات الفلاحين مع البك، لم يكن الصراع قائماً فيها على مستوى الند للند، لكنه كان صورة لتوسل العبد للسيد. وهو ما يدحض قيام الصراع، ويجعلنا نُسمّيه الضغط الإقطاعي على قرية عزلاء.

وعلى هذا نرى أن الحكيم قد أخطأ في تصوير الفلاح المصري المليء بالشهامة والرجولة، مهما كانت الظروف التي يقع فيها والأحوال التي تُفرض عليه. كما نرى أنه لم يلتفت إلى القالب الغريب الذي وضع وصبّ فيه كل الفلاحين، رغم تباين شخصياتهم واختلاف طبائعهم كشخصيات درامية على الأقل.

إن الفلاح في دراما (الصفقة) لا يعود إلى نموذجه القديم عند المسرح الخاص. لكنه يظهر هنا عبدٌ للأرض من ناحية، وعبدٌ للاستغلال الشره الذي يخلعه الحانوتي المرابي عليه من ناحية أخرى.

فهل يمكن لهذه الشخصية بصورتها التي رسمها لنا الحكيم أن تُحس حلاوة العيش ولذة الحياة بعد ذلك؟ كما رأينا في الخاتمة السعيدة التي ختم بها الكاتب درامته؟

إن المؤلف يصدر (قراراً) هو الخاتمة. وفي هذا القرار تُحلّ مشاكل القرية، وتقبل الشركة الأجنبية عرض الفلاحين لشراء الأرض. وتصل (مبروكة) إلى القرية سالمة شريفة بقدرة قادر، رغم دهاء البك طوال إقامته معنا في قرية الأحداث، ومحاوراته الذكية مع الوكيل، واستنزافه لأموال الفلاحين السُذّج. كما يُقضي على مشكلة سرقة الأكفان. وتختم الصورة الفلكلورية الدراما بين الرقص والمزمار والغناء في حل مزيف ويُسر ممجوج.

يُشير البيان في الكتاب المطبوع للدراما بأن.. «الحكيم عمل على ايجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية»(١٥٤).

ولعل ذلك هو ما أراد أن يُعبّر عنه توفيق الحكيم بالإطار الشعبي الذي أحاط به الدراما بالتراكيب الشعبية، التي تضمنت الأغنية الشعبية، وموسيقى الآلات الوترية الخشبية، ومجموعات ريفية تُشبه الكورس الغنائي اليوناني في تجمعاتها، لكنها مع ذلك لا تؤدي غرضه الدرامي.

لكننا نرى أن الكاتب قد ركّز اهتمامه وأنهك قُواه في محاولة استخلاص هذا الشكل الشعبي. وجاء هذا التركيز في الدراما على حساب عناصر وأشياء أخرى كثيرة. فالدراما لم تُقدم لنا صورة محددة نستخلصها من الجماعة المستفيدة في هذه القرية. والتي كانت تتمثل في (شنوده) بضعفه، و(خميس أفندي) معاون مخزن الشركة ببروده ومحاولاته ادّعاء الحيادية. وهي كلها نماذج موجودة داخل كل مجتمع، وتزاول السلبية والقهقرى في كل قطاع ومكان وزمان.

وهكذا نرى أن الدرامتين المبكرتين لا يجمعهما إلا الاختيار المنظريّ للمكان الذي تجري فيه أحداثهما. وهي محاولة للتقريب من شكل الدراما الفلاحية. وحرص على أن تجري الأحداث وسط الريف المصري لاحياء الصبغة المحلية والنفسية، إلى جانب ربط المؤلف ذلك بشخصيات فلاحية حميمة ترتاد مكان الأحداث الريفي.

وبالنظر إلى درامتي ادريس والحكيم نرى اتحاداً في الشكل، على اعتبار أن المكان في كل من الدرامتين هو الريف المصري. كما نرى تضاداً في المضمون. لأن كلاً من الدرامتين تسير في خط مخالف مع الأخرى.

الأمر الذي نستنتج معه عدم ظهور علامة مميّزة أو حتى رموز أو إرهاصات لمضمون درامي فلاّحي، يخدم أغراض هذه الطبقة الريفية في الفترة التاريخية من ١٩٥٨م إلى ١٩٦١م، بالنسبة للعروض المسرحية التي قدّمها المسرح المصري في هذه الفترة على الأقل.

محاولات سعد الدين وهبه

درامات (المحروسة، كفر البطيخ، السبنسة، كوبري الناموس)

ترك سعد الدين وهبه بصمات بارزة على طريق درامات الفلاحين. إذ كان أحد روادها منذ الفترة التي كتب فيها أولى دراماته (المحروسة) عام ١٩٥٩م والتي قدمها المسرح القومي على مسرحه عام ١٩٦٢م. وحتى كتابته لدرامته الرابعة (كوبري الناموس) عام ١٩٦٣م، والتي عرضها المسرح القومي أيضاً في ٢٧ فبراير / شباط ١٩٦٤ م.

وبين دراميته المذكورتين الأولى والرابعة، قدّم له نفس المسرح درامته الثانية (كفر البطيخ)، وهي الدراما الوحيدة التي كتبها بتكليف عام ١٩٦٢م بمناسبةمرور عشر سنوات على الاحتفال بأعياد الثورة. وقُدمت في العيد العاشر لثورة ٢٣ يوليو في ٢٢ يوليو على المسرح العائم بالقاهرة. ثم كتب درامته الثالثة (السبنسة) التي مثّلها المسرح القومي في ١٩يناير / كانون ثاني ١٩٦٣م على مسرح حديقة الأزبكية.

ودرامات سعد الدين وهبه تنتمي تواريخ أحداثها إلى فترة ما قبل الثورة المصرية. أي أنها كلها تدور قبل يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢م. وهي بالتالي تبحث في أفعال وأحوال الفلاحين قبل الثورة. وهي حال ـ كما سبق الإشارة ـ كانت تتسم بالظلم الاجتماعي لطبقة من أعرض طبقات المجتمع المصري، على اعتبار أن مصر بلد زراعي، أو هي كانت كذلك على الأقل حتى قيام فترة التصنيع الكبرى التي انبثقت منذ عام ١٩٦١م، إثر صدور القرارات الإشتراكية وتوجيه الدولة والانتاج وجهة أخرى في سبيل التقدم والتطور.

واختيار سعد الدين وهبه هذا الحقل الدرامي ليجعله مادة دراماته الأربعة التي دارت كلها داخل القرية المصرية وبشخصيات فلاحيها، إنما هو اختيار موفق. لأنه يُميّز دراماته بأنها عالجت مشاكل السواد الأعظم من شعب مصر.

حتى ولو كانت هذه المعالجة لفترة ما قبل الثورة.

لأن الملاحظ في تاريخ الدراما المصرية ـ وهو تاريخ قصير ومتواضع ـ «أن الانتاج المسرحي منذ العشرينيات من هذا القرن لم يتناول مشاكل الفلاح ولا حتى مشاكل العامل. ولم يُنقب عن متاعبهم. ولم يعمل على ما يُحقق لهم حقهم المشروع في الرعاية والرفاهية والكرامة كمواطنين غير أرقاء. وإذا تناولهم فانه تناول جانبي ليست له أبعاد وأهمية» (١٥٥).

ومعنى ذلك أن الريف أو مكان العمل لم يكن يظهر ـ إن قُدّر له الظهور ـ إلا كخلفية ليست لها أهميات في صلب الدراما. ونفس هذه اللاأهمية كانت صفة الشخصيات الفلاحية، أو العمالية.

وقد كان السبب في ذلك أن أغلبية كُتاب الدراما لم يكونوا من الريف أو حتى من المصنع، أو من العارفين بهما. وهو ما أفقدهم الإحساس بمشاكل الفلاح والعامل. فضلاً عن عدم معرفتهم بواقع هذه البيئة أو تلك. الأمر الذي حوّلهم للكتابة عن مشاكل أخرى، تجلّت في معالجتهم لأحوال الطبقة البرجوازية أو الطبقة الوسطى.

وساعد سعد الدين وهبه على التمسك بفترة ما قبل الثورة، والاغراق في جذورها في دراماته الأربع أسباب كثيرة. أهمها في الآتي:

أولاً ـ أنّ عام ١٩٥٩م الذي بدأ فيه كتابة درامته (المحروسة) لم يكن عام استقرار للأوضاع الثورية في مصر. وكان عدم الاستقرار هذا يعود إلى الماضي.. إلى عام ١٩٥٢م. ولم تكن الأوضاع الاجتماعية قد تبدلت برغم مرور سبع سنوات على الثورة. وكان صغار المُلاّك والملاك المتوسطين لا يزالون هم مراكز القوى، بعد أن حلّوا مكان الاقطاع. وهو ما لم يعط أبعادا محددة الرؤيا للكاتب الدرامي ليسجلها أو يناقشها أو يتآلف معها أو يتعارض. أو يأخذ في النهاية موقفاً مضاداً منها.

ثانيا ـ أنّ أهداف الأدب الدرامي بعد الثورة وحتى عام ١٩٥٩م أو ما بعده بقليل، لم تسمح الظروف والأحوال بمناقشة أبعاده. كذلك لم تُحدّد مهامه من خلال خطة حكومية أو حتى فردية ذاتية.

ثالثا ـ أنّ تأخر ظهور (الميثاق) الذي حدد لأول مرة مقياس قوى الفلاحين والعمال، كان سبباً في تعميق الفراغ الذي كان يعاني منه المثقفون والمفكرون والدراميون في مصر.

ومع كل ما تقدّم، فقد كان الكاتب الذي يهتم بشئون الفلاحين يُقدم تجربته الشخصية وتخيّله لمستقبلهم من واقع الإحساس الذاتي بانسانيتهم المهضومة وحقوقهم المسلوبة، وآمالهم في العيش الشريف كأي كائن حي. وهي أحاسيس كانت تقترب من مفهوم القوة الشعبية التي حددها الميثاق عام ١٩٦٢م مستقبلاً، ونصّ على أن طليعتها هم قُوى الفلاحين والعمال، موضع القيادة الفعلية.

إن فلاح سعد الدين وهبه ـ رغم كل الظلم والجور الواقع عليه نسبياً في درامة عن أخرى ـ كان فلاحاً صمياً يخرج من تُربة الريف المصري في غير مبالغة، وفي أمانة صادقة للحظة العصر التي كان يعيشها. وهو ما لم نعثر عليه في فلاحي الدرامات السابقة قبل سعد الدين وهبه. وهو ما يمكن أن نُحمّل دراماته ميلاد (الفلاح المصري الحقيقي). الذي لا يقدم نفسه فقط، لكنه يشير إلى طبقة عريضة بأكملها... مشاكلها وآلامها، وأحلامها أحياناً.

طبيعي أن ربط الفلاح بتاريخ ما قبل الثور، يجعله عاكساً لصورة مجتمع مضى. وفي مباشرة. وأحياناً في غير مباشرة كذلك، لكننا لا نستطيع أن نقول أن مسرحيات سعد الدين وهبه الفلاحية الأربع قد حققت كثيراً مما كان يجب أن تحققه درامات الفلاحين في أهدافها. أو نضعها على قدم المساواة مع الدرامات الفلاحية التي اقتربت كثيراً من درامات الواقعية الاشتراكية، تأكيداً للدور الذي تلعبه طبقة الفلاحين في حياة الدولة الاشتراكية. لأن

ارتباطها بفترة زمنية سابقة فرض عليها أبعاداً وشخصيات وحوادث، جعلها تقصر عن بلوغ هذه الغاية الكبرى. لأن المسرحيات كانت تصوّر شيئاً أو أشياء في زمن معين، دون معالم محددة، لطبقة لم تكن طبقة في الوقت نفسه على الإطلاق.

لكن ذلك لا يعفينا من القول بأن شخصيات من واقع الريف المصري لم تكن تظهر قبلاً على المسرح، قد عرفت طريقها إلى درامات سعد الدين وهبه. مثل شخصيات (حلاّق الصحة، والخفير، والعسكري، وناظر الزراعة، والعمدة، وتاجر الحبوب، والمدرس الالزامي، ومفتش الصحة، ومأمور المركز، ومعاون القسم، ووكيل النيابة، وحكمدار البوليس). ولقد ساعد وجود هذه الشخصيات مجتمعة في الدراما إلى جانب بعضها البعض على إبراز وتصوير العلاقات الريفية الحقيقية، والإجتماعية، عارية دونما تزييف أو تلفيق. وأظهرت صراعات القُوى بينهم، وعرّت فئات تعيش بلاهه على حساب فئات أخرى، وأفرزت شخصيات تدور في فلك شخصيات الى جانبها. وبصفة عامة فقد قدمت كل ما يدور داخل مجتمع القرية من خلال أفراده الحقيقيين.. أفراد الشعب.

ولا يعني أن تدور الدرامات الأربع في الريف أنها متشابهة. كما لا يعني انها تستمد حوادثها من فترة ما قبل ١٩٥٢م أنها مكررة الحدث. لأن الدرامات المذكورة من خلال دراستها، تؤكد التنوع الدرامي إلى حد بعيد. كما تُثبت محاولة تطور الكاتب من فترة زمنية محددة إلى فترة زمنية محددة أخرى، داخل الفترة الزمنية الواحدة الأثيرة لديه، وهي فترة ما قبل ١٩٥٢م.

•

في رأينا أن دراماته الثلاث (المحروسة، السبنسة، كوبري الناموس)، يمكن أن نطلق عليها (ثلاثية القرية المصرية). فبالرغم من التنوع الذي يظهر في كل درامة عن أخرى، إلا أنها تتفق في عرضها لحالة مصر السياسية والإجتماعية قبل

يوليو / تموز ١٩٥٢ م . كما يأتي العرض للحالة في كل دراما بوجهة نظر مختلفة عنه في الدرامة الأخرى .

فبينما تأخذ (المحروسة) وجهة نظر (السلطة) وتعتنقها ، بأفعالها وتصرفاتها ، ثم بتأثير هذه الأفعال والتصرفات على الفلاحين وعلى الشعب . نجد (السبنسة) تحدد وجهة نظرها في (رد فعل تصرفات السلطة) . فتصبح (المحروسة) فعل و(السبنسة) رد فعل . ثم نجد أن دراما (كوبري الناموس) تحبذ وجهة نظر (التحرك للخلاص) . هذا التحرك الذي يُجسّده هذا الشباب الضائع ، نتيجة ظروف المرحلة السياسية التي مرت بها مصر في تلك الفترة .

وتباين وجهات النظر في كل دراما عن أخرى ، يساعدنا على استنباط الزمان المختلف في الدراما عن الثانية . فزمن (المحروسة) يعود إلى وقت قبضت فيه السلطة على كل الأمور . وهو زمن يعود إلى الاستعمارين العثماني التركي والبريطاني . بما نعتبره أكثر وأدق تعبيراً عن السلطة برمتها من وجهة نظرنا ، وليس إلى الفترة الزمنية التي حددها الكاتب بأواخر عام ١٩٤٩م وأوائل عام ١٩٥٠م .

ورد الفعل لتصرفات السلطة في السبنسة ، يمكن أن يحدد هو الآخر زمن ردود الفعل التي قدّمها الشعب المصري في أكثر من مناسبة وأكثر من ثورة سابقة . كما في ثورة أحمد عرابي عام ١٨٨٢م .

كما أن التحرك للخلاص ، وهو ما تقدمه وجهة النظر في كوبري الناموس ، يشير إلى الفترة السياسية التي اجتاحت مصر ما بين سنتي ١٩٤٦ ، ١٩٥١م . وهي فترة اتسمت بالاغتيالات السياسية والقلق السياسي ، والمخاض الثوري الذي قاد إلى ثورة ٢٣ يوليو . وهي فترة تميزت باليأس من النظم السياسية الحاكمة في تلك الفترة .

أما دراما (كفر البطيخ) ، فإنها تأخذ مساراً آخر ، يختلف عن مسار

شقيقاتها الثلاث. على اعتبار أن التكليف بكتابتها قد قاد الكاتب إلى أن يتوخى عناصر أخرى، تغيرت إلى حد ما عن فكره الثابت، شأنه في ذلك شأن أي مبدع آخر. وإن لم تبعده بطبيعة الحال عن فكره الأساسي الذي عُرف به. وهو ما سوف نعود اليه تفصيلاً عند تناول الدراما المذكورة.

*** دراما المحروسة**[١٥٦]

دراما (المحروسة) تنبع من الموضوع الرئيسي الذي يشغل حيزاً كبيراً من درامات سعد الدين وهبه. وهو مشكلة الحكم في مصر.

فمصر بحكم كونها بلداً زراعياً يعتمد على الري (ري الحياض) قد خلق موقفها ظروفاً سياسية واقتصادية واجتماعية، وأصبح هذا الموقف مختلفاً عن بلاد أخرى. فكل صاحب أرض يريد أن يمرّ عليه الماء قبل الآخر. وهو يريد أن يتحكم في الماء، وفي كمياته قبل أن يتحكم فيه غيره. وقد أدى هذا الموقف بشعب مصر إلى أن يهتم بالمكان قبل الزمان، بما ولّد لديه الكسل أيضاً. كما احتاج الموقف إلى قوة مُنظّمة، هي الحكومة. وهي إما عادلة أو ظالمة أو منحازة. وفي كل الأحوال كان الشعب هو المظلوم. وهو ضحية الظلم الاجتماعي.

ومن أجل هذا الشعب، ينفُذ سعد الدين وهبه إلى علاقة السلطة به. وإلى تصوير الميزان غير العادل بين السلطة والشعب، كاشفاً عن العلاقات الاجتماعية في مجتمع القرية المصرية. وهي علاقات يخرج منها الكاتب إلى إثبات التناقض في المجتمع قبل ١٩٥٢م. ولو أن اثباته يصلنا متأخراً (عام ١٩٦٢م)، إلا أنه يمس السلطة التنفيذية ورجالها في الريف من ضباط وعساكر، وفي كثير من التعرية والجرأة والصراحة. خاصة وهو يجعل الحزازات والقضايا الشخصية هي المتحكمة في تصرفات جهاز الأمن ورجاله، بدلاً من انصرافهم إلى مهامهم الحقيقية لبعث الطمأنينة في نفوس الجماهير وتوفير الأمن للشعب.

وتحمّل الدراما الظلم الواقع في الريف لتفاتيشه الخاصة الملكية وتكاتفها مع السلطات التنفيذية في البلاد. لتكشف عن الظروف الأليمة التي كان يتعرض له الفلاحون، وعن العلاقة الأثيمة بين مثلث السراي والسلطة التنفيذية والاقطاع.

وتأخذ الدراما خطاً فرعياً. فهي لا تكتفي بوضع السلطة في صراع مع الشعب، لكنها تضع كذلك السلطة أمام السلطة، وذلك في الصراع الساخر بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة. وهو صراع يؤدي إلى الإحساس بتفاهة الموقف، والفترة الزمنية والظروف، والسلطة ذاتها.

وفي مقابل السلطة الغاشمة، نعثر على أفكار شابة، كما في شخصية الضابط (سعيد)، وشخصية (عبده) المدرس الالزامي وغيرهما. وهي شخصيات تجري في عروقها دماء التغيير وثورة الاعتراض. لكن هذا التغيير وذلك الاعتراض والتمرد لم يكن بوسعهم أن يظهروا على السطح، ولم يكن باستطاعتهم ذلك. فيظل الموقف تحدياً لأوضاع السلطة، لكنه تحدٍ محدود الأثر. لكن (المحروسة) مع ذلك تسجل حواراً مسرحياً تلغرافياً قصيراً، يؤكد ويكشف عن موهبة سعد الدين وهبه في تحميل حواره القلق النفسي، ليصبح خليفية لحواره الممتع، هذا الحوار الذي سيطر على مشاهد الدراما مشهدا إثر مشهد.

★ دراما السبنسة

في رد فعل تصرفات السلطة، تهتم دراما (السبنسة) بحالة الناس في مجتمع ما قبل الثورة. وهي حالة مليئة بالهموم والأحزان والمآسي. وهو ما نعتبره تخصصا أكثر من المؤلف، لأنه يوجّه درامته إلى مجموعات الشعب العريضة، بعد أن خصّ بها السلطة في (المحروسة).

كما نلاحظ أن المؤلف هنا يضيف إضافة هامة، وهو التحرك الشعبي ضد مظالم السراي وضد ظلم القوى المسيطرة على المجتمع. وهو ما يتجلى في اختلاقه أو ابداعه فكرة القنبلة الوهمية، وفي اهتمامه بأنه تُمثل بعض

شخصيات درامته هذا التآلق الشعبي . ويتضح ذلك في الشخصيات الثلاث التي يقع عليها الاتهام ظلماً ، وهي شخصيات الفلاح والعامل وطالب الأزهر . وهم يمثلون قطاعات الفلاحين والعمال والمثقفين .

إن هذا التمثيل التخصصي لا نجد له نظيراً في (المحروسة) . وسعد الدين وهبه يعود إلينا في (السبنسة) وهو أكثر حرصاً على تحديد شخصياته المسرحية ، لتعبّر كل منها - قدر الإمكان - عن وجهة نظر . أو لتمثل كل منها قطاعاً من القطاعات العريضة ، والتي يرى فيها الكاتب أحقية القيادة أو سمة الريادة .

ومع أن القضية العامة لدرامات سعد الدين وهبه الفلاحية ، هي تصوير تناقضات المجتمع قبل الثورة . فإننا نلاحظ أن التركيز على السلطة ، وعلى اثبات ظلمها واستغلالها قد خفت حدته كثيراً . بحكم الفكرة التي يعالجها الكاتب . ويحكم اتجاه دراما (السبنسة) للاهتمام بما هو أغنى - نسبياً - من إظهار الفلاحين المستضعفين والأبرياء الضائعين . وذلك في اهتمامها بالتفسيرات الطبقية بالنسبة لدرجات القطار الأولى والثانية والثالثة . وبما هو اكثر عمقاً ، مما نقل الدراما من لحظات التعميم إلى لحظات التخصيص . ويؤدي هذا النقل إلى إثراء قيام تشكيلات من الشعب ، تقوم برد الفعل ضد السلطة ، التي تظهر هي الأخرى في الدراما ، ولكن في صورة أقل بأساً وأضعف قوة ، بحكم ظهور رُوّاد رد الفعل على مسرح الأحداث ، ونعني بهم ممثلي الطبقات الثلاث .

ومع قبولنا لفكرة الرواد الثلاثة الذين يمثلون قُوى الشعب العاملة ، فإننا لا نستطيع أن نُعمّم الموقف الغريب في نهاية الدراما ، أو حتى نفهم . وهو موقف انتظارهم في محطة(الكوم الأخضر) ليُشحنوا إلى القاهرة ، إلى مصير غير معروف . لكننا نستخلصه من الأحداث . فهو إما السجن ، أو مستشفى الأمراض العقلية . وفي كلا الأمرين فان سعد الدين وهبه يقف محايداً أمام مصير ممثلي قُوى الشعب . فهو لا يقف إلى جانبهم ، بأن يحقق أو حتى يوحي بالأمل على أيديهم . كما أنه لا يقف ضدهم ، فيصرّح بالمكان الذي سيذهبون اليه سوْقا إلى القاهرة .

دراما (السبنسة) تسجل للكاتب دخوله ودخول مسرحه إلى عالم النقد الاجتماعي. مقترباً في ذلك من منهج الواقعية الإشتراكية. وهو يتعرض للانحلال الحكومي حينما يتعرض للسلطة أحياناً، دون تركيز عليها. كما يتعرض للحياة الاجتماعية عند الفلاح حين يقول (صابر) عسكري النقطة...

«ما هو صنف الفلاح كده يا وله. يُقعد السنة رابط على بطنه. ويوم ما ياكل لحمه ياتلقاها فطيس يا غاشة»[١٥٧].

وهو ما يشرح الصورة الدميمة للفقر المدقع الذي كانت تعيش فيه هذه الطبقة العريضة. كما نلاحظ أن المؤلف قد أدخل الرمز في أماكن عدة من درامته.

فالقنبلة المختفية، والتي يبحث عنها خبير المفرقعات والمأمور وكل السلطة، هي رمز مكشوف للثورة المصرية، هذه الثورة التي كان لا بد لها أن تظهر يوماً لتُقوّض أركان المجتمع المصري المتعفّن.

والرمز الثاني، وهو رمز الدرجات الثلاث في عربات القطار المتوجّه بالمتهمين من الشعب إلى القاهرة، وحركة اتجاه هذا القطار. مفصحاً بذلك المؤلف عن مكان القيادة. واتجاه القطار، الذي يحدد وضع ومستوى الطبقات العريضة. فان التصقت القيادة (القاطرة) بالدرجة الأولى رمز الطبقات العليا، كان الشعب في الذيل. وإن التصقت القاطرة بالدرجة الثالثة رمز الطبقات الشعبية: جاءت طبقة وجهاء المجتمع في المؤخرة. وبين الطبقتين المذكورتين طبقة وسطى، انتهازية، تستفيد في كل من الحالتين. محافظة على الوسط، وممسكة بالعصا من وسطها، لتحفظ المسافة بينها وبين القيادة على الدوام.

اننا نأخذ على دراما (السبنسة) أنها أظهرت ممثلي الشعب وقواه العاملة في الموقف الضعيف. صحيح أنهم كانوا يتعرضون للاتهامات الباطلة. لكن تصرفاتهم كانت يمكن أن تكون أكبر مما قدموه في الدراما. بحكم الأفكار التي كانوا يحملونها، والرمز الذي يشيرون اليه. فضلاً عن أنهم ليسوا هم المقصودون، بقدر ما المقصود طبقاتهم من فلاحين وعمال ومثقفين. ان هذا الضعف الذي وضعهم فيه المؤلف لم يكن يفيد إلا حكمدار البوليس ومن هم

على شاكلته من ممثلي السلطة، الذي كانوا يظهرون على عكس الثلاثة وعلى نقيض منهم، في موقف القوي، نراه يتعارض مع مضمون الدراما، ومع التصور الفني لبناء الشخصيات.

فقيام شخصيات تُعبّر عن شرائح المجتمع، بل وشرائح ريادية بالفعل، كان يجب أن يحمل القوة أمام السلطة. لأن المهم في الدراما هو رد فِعل هذه الطبقات، قبل أن يكون المهم هو إثبات مدى قوة السلطة وعنفها. ولا نفهم من هذا إلا أن سعد الدين وهبه لم يتخلص تماماً من فكرة السلطة في درامته السابقة (المحروسة). وأن ظهور اتهامات السلطة في درامته هنا أحياناً، كان مضرا بأفكارها التحررية التي تنطلق من الشعب وممثليه، المحور الهام لشخصيات الدراما.

ومع إلقاء الحِمْل كل الحمل على الشعب في (السبنسة). ومع قيام الشعب ممثلاً في شرائحه الاجتماعية، نجد الدراما تهتم بإيقاظ الضمير الاجتماعي عند الشخصيات، كعلامة على قيمة الشخصية المسرحية، لوضعها في مجابهة السلطة، وفي مركز أخلاقي يفوقها. واستيقاظ ضمير العسكري (صابر)، الذي يعرف سر القنبلة المزيّفة. وتصرّف الغازية الذي يصل إلى التحدّي، ما هو إلا صورة أخرى من صور استيقاظ الضمير الإنساني. وكلها علامات صحية تصدر عن أفراد الشعب المصري. إن الغازية التي لا ترفض الجنس من أجل المال، يصل بها تحديها إلى أن ترفضه. لأن ضميرها أصبح مصدر تعذيب لها. وهي لا تستطيع أن تجد لنفسها مهْرباً من هذا العذاب إلا إعلانها التحدّي، فتكون على مستوى (المومس الفاضلة) عند جان بول سارتر.

واستيقاظ الضمير الإنساني نجد له امتداداً في دراما سعد الدين وهبه (كوبري الناموس) في شخصية (سامي)، عندما يذهب ليُسلّم نفسه للشرطة لأنه قتل واحداً من الناس عن طريق الخطأ اللاإداري. بدلاً من السياسي الذي كان يقصد التخلّص منه. لأنه نتيجة وعيه الإنساني لا يقبل أن يعيش محملاً

بالذنوب والخطايا داخل نفسه . وهي كلها شخصيات كانت تعكس رد الفعل الذي سلّح به المؤلف شخصياته تعبيراً عن رؤيته في (السبنسة) .

★دراما كوبري الناموس

يختتم سعد الدين وهبه (ثلاثية القرية المصرية) بدرامته المعنونة (كوبري الناموس)، التي تصوّر فترة نهاية المطاف في ماضي ما قبل الثورة . وتختتم المسرحية المراحل الثلاث التي يمكن لنا أن نطلق عليها (مرحلة السلطة ، مرحلة اليقظة ، مرحلة الشهر التاسع من الحَمْل الثوري) .

الزمان للدراما كما حدده المؤلف هو صيف عام ١٩٥١م . وهي مرحلة سياسية عنيفة في تاريخ مصر . مرحلة بلغ فيها الألم أقصى مداه، والاضطراب أفظع ظروفه ، والأم الحبلى (مصر) في أعنف فترات انتظار الميلاد الجديد . وهي فترة قد أثّرت ضمن ما أثّرت على سعد الدين وهبه نفسه . فبينما نجده حيادياً في السبنسة ، نراه في كوبري الناموس يتخلى عن حياديته ، ويأخذ موقفاً مضاداً من ظاهرة الاغتيالات السياسية التي اجتاحت مصر في تلك الفترة . وهو لا يقف ضد موقف الاغتيالات لأنه يعطف على السياسيين هدف الاغتيال، أو لأنه يشفق عليهم أو ينتمي إلى جماعاتهم. لكنه يتعرض ويعارض التصرف الفردي الذي يعتبر الجريمة ثورية والقتل بطولة .

وهو لذلك يجعل بطلته (خضره) رمز مصر تقول في تكرار متعمد « ما فيش سكّة ثانية غير القتل؟ » . ان الكاتب وهو يدين تصرفات الشباب الفردية ، إنما كان يصور في الوقت نفسه مرحلة الضياع التي يتردى فيها شباب مصر، والتي جعلته يتصرف في هوس واضطراب، كما كانت توحي بذلك شخصيات الدراما على المسرح . والتي كانت تنقل صورة للثورة الشاملة العامة التي اجتاحت الوطن في هذه الظروف العصيبة .

ان (كوبري الناموس) هو طريق العبور النهائي من اللاثورة إلى الثورة. وقد ملأ الكاتب الدراما بجو نفسي مختلط، اختلاط الشخصيات وتنوّعها. من فلاحين إلى شباب إلى فدائيين إلى ثوريين. لكنه جعلها كلها في حالة انتظار لشيء، كنا نعرفه جميعاً، وهو الثورة المصرية.

وحالة الانتظار هذه لم تُتح الفرصة لكثير من الأحداث. وساعد على تأكيد الموقف الساكن، هذا المنظر المسرحي الواحد الذي يُغلّف المسرحية بأكملها بدون تغيير. إن أقصى ما وصلت اليه المرحلة داخل هذا الاضطراب العام الذي يجتاح كل شخص وكل شيء، هو حالة الانفصال في أكثر من مكان. انفصال القرد عن صاحبه ومربيه (الفلاسكي) القرداتي، وانفصال الابن عن أمه، وانفصال الشباب الفدائي عن بعضه البعض.

إن شخصيات الدراما أحياناً ما كانت تدخل في مناقشات شبه فلسفية، وآراء نراها أكبر من مستوى الشخصيات الفلاحية التي تتحدث بها. وهو ما كان يصور لنا الفلاح المصري في مستوى تعليمي أو فكري، أكبر من الواقع، لأنه لم يكن قد وصل بعد إلى هذا المستوى. وقد كان على المؤلف أن يقتصر في تعليماته بالنسبة للممثلين والشخصيات المسرحية فلا يُحمّلهم ما فوق طاقتهم.

★ دراما كفر البطيخ

« ليس المهم في الدرامات عن ماذا تتكلم؟ لكن المهم ماذا تقول جديداً؟ » (١٥٨).

دراما (كفر البطيخ) التي كتبها سعد الدين وهبه مصابة بـ (أنيميا) القول. لأنها تستهدف دعوة إلى التعليم في مباشرة تعادل مباشرة شخصية (أحمد) وهو يقول.. « ما عدْش كبير ولا صغير. لأ ماعدْش. عادفيه فاهم

ومش فاهم . واللي فاهم يفهّم اللي مش فاهم »[١٥٩] .

اننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على جديد تقوله الدراما . فهي تعرض نماذج فلاحيّة متكررة في درامات المؤلف السابقة . وتتحدث عن الرشوة وجهل الفلاحين ، بل وتسخر منهم أحياناً . بما يهدم محاولات سعد الدين وهبه في محاولته الصادقة في رسم وتكوين شخصية الفلاح المصري الحقيقي . وتكشف الدراما عن عقليات جامدة لا نعثر عليها بين شخصيات مسرحياته .

ولعل هذا الفراغ الدرامي لكفر البطيخ هو الذي أثّر على مستواها الفني . فلم تلق النجاح ، أو حتى الاهتمام بها من جانب النقاد والكُتاب ، والمتفرجين أيضاً .

وهي علامة ، يمكن لنا القول بأنها بدون وجود في مسرح سعد الدين وهبه . علامة تقهقر في إنتاج الكاتب . لم تحقق شيئاً في خط ثرائه ، حتى ولو كُتبت من أجل مناسبة وطنية عزيزة على كل المصريين .

●

محمود دياب

★ الزوبعة

في نوفمبر / تشرين ثاني ١٩٦٤م يكتب محمود دياب درامته (الزوبعة)[١١٠] . لكنها لا تأخذ فرصتها في العرض على خشبة المسرح إلا في عام ١٩٦٦ م . فيقدمها المسرح الحديث بالقاهرة في أبريل / نيسان ١٩٦٦ م ، بينما تقدمها فرقة (كفر الشيخ) المسرحية في يوليو/ تموز ١٩٦٦م في مدينة كفر الشيخ .

الزمان هو الوقت الحاضر . والمكان هو إحدى القرى المتطرّفة من محافظة الشرقية .

وبهذه المسرحية يسجل محمود دياب تقديمه لأول دراما فلاحية تدور احداثها في عصر ما بعد الثورة. بعد مرور ١٢ عاماً على تطورات هامة في حياة الفلاحين. لم تمس الدراما المصرية من خلالها قضية فلاحية معاصرة واحدة، تتعرض للموقف الحقيقي بعد الثورة من خلال مجتمع القرية المصرية الجديدة.

الدراما تضع يدها في جرأة على رأس (الدّمل) وموطن الداء. إن تاريخ القرية المصرية الحديثة يسجل مراحل الاقطاع التي انتهت بقوانين الثورة في الإصلاح الزراعي، ثم تخفيض الملكية الزراعية للمرة الثانية. ثم بقاء التحكم الاقطاعي سائداً داخل القرية ومتحكماً في علاقاتها في عصر ما بعد الاقطاعيين، عند الملاّك المتوسطين الذين ورثوا عن الاقطاعيين القدامى جهامتهم في وجه الفلاح، وتعلموا منهم فن عبوديته. استمرت معاملة الرقيق الموروثة. وظلت هي العلاقة بين المؤجر والمستأجر، لأن قوانين الإصلاح الزراعي لم تستطع أن تلغي هذه العلاقات ببنودها. حتى كان الأمر يكون في النهاية، تغيّر طبقة الاقطاع بأشخاصها إلى طبقة ملاك متوسطين يتمسكون بتقاليد الاقطاع القديم، ويتعاملون بأخلاقيات الماضي، التي لا تصلح للأوضاع الاجتماعية الجديدة التي نهض قانون الإصلاح الزراعي لاثباتها بين الناس من بسطاء القرية وفلاحيها، لإزالة فروق المعاملات الاجتماعية واللاإنسانية، التي كانت تسيطر على مجتمع القرية، والتي كانت تستند إلى الفارق الاقتصادي بين الاقطاعي والفلاح. على اعتبار أن الاقطاعي الذي كان يحتكر رزق الفلاحين ويسيطر عليهم، كان قادراً بالتبعية على أن يُملي عليهم إرادته ويحتكر جهودهم وينهب عرقهم وشقاءهم في أنانية فردية. وهو ما يُنصّبه بالضرورة داخل برج عال، ويخلف نوعاً من الطبقية السامية التي تُحس بنفسها فوق هامة البشر.

وبنظرة المؤلف إلى هذه الصورة التي كانت تتغلغل وسط القطاع الريفي في

القرية المصرية، يضع يده على التقصير الذي لم تدركه القوانين الزراعية الاصلاحية وما تلاها من قوانين.

وقد أدى إحساس محمود دياب بهذا التقصير إلى افتراض وجود المجتمع الريفي منفصلاً عما قدّمته الثورة له في حدود ما أصدرته بشأنه من قوانين. كما قامت نظرة الكاتب على إثبات أن المجتمع القائم على أسس فاسدة ـ كانت لا تزال تمتد بفسادها في واقع المجتمع الريفي ـ لا يمكن له أن يُعبّر عن المجتمع الفلاحي النموذجي الذي أرادته الثورة للفلاحين غالبية شعب مصر.

إن الثورة هي التغيير. فإذا لم يحدث هذا التغيير، فإن ذلك يعني أن الثورة بآثارها ـ رغم وقوعها ـ ظلت عاجزة عن أن تمتد إلى واقع الريف المصري. هذا الواقع الذي يصوره محمود دياب عام ١٩٦٤م وهو لا زال بعيداً جدا عن نتائج الثورة.

فإذا ما تعرّض هذا المجتمع الريفي إلى أية زوبعة من الزوابع، اهتز وانهار وقضي عليه. لأنه مجتمع عتيق خائخ، أساساته بالية لأنها من الماضي، ومن صنع هذا الماضي. وهو موقف يُلح في قيام مواجهة حقيقية لأنفسنا. لنعيد صنع الحياة الريفية من جديد.

ودراما (الزوبعة) تعرض صورة حقيقية لقرية صغيرة من قرى بلدنا. تسيطر التقاليد الاجتماعية عليها وعلى أفرادها، وعلى علاقاتهم وعلى معاملاتهم. فتصبح القرية مجتمع الغابة، حيث القوي يلتهم الضعيف، والمالكون يفرضون إرادتهم وبالقوة على الجميع، وحيث نرى أقسى صورة للفلاح المصري بعد ١٩٥٢م وقد شوّهته العلاقات الإنسانية التي تعكس الدمار الداخلي والسقوط. فتترك آثاراً من الخوف ومن الشك ومن الاغتصاب ومن انتهاز الفرصة، ومن البلبلة النفسية.

إن شهادة زور كاذبة قد تحدث بين لحظة وأخرى، تُرسل ببريء من القرية

(حسين أبو شامه) ليقضي عشرين سنة أو تزيد من حياته داخل السجن . بعد أن يترك أسرته وولديه بلا عائل في القرية .

ان السكوت والصمت والخَرَسْ الذي أصاب القرية كلها : فمنع الحقيقة من أن تظهر ، هو البناء الدرامي الذي تقوم عليه الأخلاقيات التي تدعو إلى احترام الإنسان لأخيه الإنسان .

والمؤلم في هذا السكوت أنه يُصيب مجموعة القرية . وهو يُخفي بذلك خطراً إجتماعياً يمس في النهاية الجميع . وكأن الدراما تدفعنا إلى عدم السكوت عما نراه يحدث في مجتمع هذه القرية ، وكل قرية أخرى . لأنّ ما يحدث اليوم ، لا بد أنه سيؤدي يوماً إلى موقف ضدنا نحن . فالمصير مشترك . والإحساس بالمسئولية بدل السكوت ، هو الطريق للتصدي للأخطاء الصغيرة قبل أن تستفحل ، وتتحول من أخطاء فردية إلى مشاكل اجتماعية عامة .

إن شهادة الزور التي قدّمها أحد فلاحي القرية ضد بريء ، خوفاً من شيء ما ، قد جعلت مجتمع قرية الشرقية الصغيرة لا يعرف للنوم مذاقاً . حيث تتبدل النظرة الذاتية عند الفرد ، إلى إحساس عام وذعر نراه يسيطر على أقدار الفلاحين وكل مجتمع القرية . .وجهاء ومُلاّك وزُراع ومستأجرين دون اعتبار لأقدارهم ومراكزهم الاجتماعية . وهو إحساس حقيقي نفّاذ خالٍ من الرومانسية ، ويستمد قواه من خاصة درامية أصيلة .

وشهادة الزور هذه تعرض مشكلة العدالة . لا من زاوية نظرة فكرية خالصة ، كما هي في درامات الفكر أو درامات المثقفين Intellectual ، ولكن من زاوية إنسانية شاملة ، تَعُمّ القطاع الريفي في بساطة شديدة بعيدة عن تعقيدات النظرية . وهو ما نعتبره نجاحاً لمحمود دياب في تطويعه نظرية فكرية لواقع مجتمع بسيط . إننا لا نستطيع أن ندّعي أن القوانين كان بوسعها أن تقضي على هذا الماضي والرواسب المتخلفة بين ليلة وأخرى . لأن الميثاق نفسه

يعترف بفترة الانتقال الطويلة التي يجب أن نمر فيها للتخلص من تراث الإقطاع.

« وأحياناً حين أعود إلى تقليب صفحات من تاريخنا، أحس بالأسى يُمزق نفسي إزاء تلك الفترة التي تكوّن فيها اقطاع طاغٍ لم يجعل له من عمل إلا مص دماء الحياة من عروقنا، وأكثر من هذا سحب بقايا الإحساس بالقوة والكرامة من هذه العروض. وترك في أعماقنا تأثيراً يتعين علينا أن نكافح طويلاً لكي نتغلب عليه »(١٦١).

ومجتمع الغابة، مجتمع القوي يأكل الضعيف، يرسمه المؤلف في علاقة متوسطي المُلاك الذين يزورون (صالح) ابن السجين بعد سجن أبيه ظلماً، وفي نهبهم لأملاكه وهو قاصر، وفي هذه الصورة الانفصالية التي يعيشونها وهم بعد أطفال السجين (صالح وأخوته) في مجتمع القرية المتوحشة. فإذا ما انتقلت اشاعة كاذبة عن خروج السجين لينتقم ممن ظلموه، الذين يعيشون هادئين ويتحركون على المسرح أمامنا (الأعرج، خليل)، تتغير النظرة الوحشية وتتبدل إلى احترام وتقدير لأسرة المسجون. ويتسابق الكبار والمُلاك لاعطائهم حقوقهم المسلوبة. وإمعاناً في تصوير هلع القرية ـ الذي يمثل الكابوس الأعظم في حياة كل فرد ـ يتصادف مقتل (الأعرج)، فتتأكد علامات وصول المسجون (حسين أبو شامه). إلا أن محمود دياب يُحضر في نهاية درامته شخصية (السيد أبو طالب) أحد مسجوني القرية وزميل أبو شامة في السجن، ليكشف عن موت السجين ابي شامة منذ سنين طويلة داخل السجن.

ان كل هذه التغييرات التي تطرأ على القرية، وعلى وجهائها بالأخص، تكشف ضعف القاعدة التي يقوم عليها مجتمع القرية، القائم على أساس فاسد. وهو ما نكتشفه في سلوك (الحاج شعلان) وتوسلاته لصالح ولصابحه ولدى السجين. هذا السلوك الشائن الضعيف الذي يهتز لأي زوبعة تجتاح مجتمع

قريتهم. والذي يرمي من ورائه المؤلف إلى نبذ السلبية في كل تجارب الحياة عامة. وهي علاقات كانت سائدة قبل الثورة، وظلت سائدة بعد الثورة أيضاً.

والمؤلف الذي كتب درامته عام ١٩٦٤م يقيم مشكلتها على أساس حادثة سجن (أبي شامة)، سجنا ظالماً لمدة عشرين عاماً قبل بداية الدراما. ويبني درامته على تأثير الإشاعات التي يُطلقها أهل القرية عن نبدأ عودة السجين. وهي اشاعات يظهر كذبها وادعاءاتها في نهاية المسرحية. لكن كل ما تفعله هذه الإشاعات هو تحريك كافة الشخصيات في حركة دائبة دائرية مجهدة لهم. لتعري موقف هذه الشخصيات وسلوكها في كتم الحقيقة زمناً طويلاً. وفي هلعهم في زمن المواجهة، حينما تحين فرصة المواجهة، فيتغيرون وينافقون ويكشفون عن أنفسهم في صراحة عارية ومخزية.

فهل كان محمود دياب يشير إلى شيء أو أشياء من واقع المجتمع المصري ابان أعوام ١٩٤٤، ١٩٤٥، ١٩٤٦م. وهي أعوام كان الكفاح المصري يقوى فيها، وبلغ مدى واسعاً في سنتها الثالثة عام ١٩٤٦؟

وهل كان يريد الإشارة إلى الإشاعات في تلك الفترة، وخطر هذه الإشاعات على وضع المجتمع المصري في الاضرار به وهو يعين فترة كفاح وطني واجتماعي عام ١٩٤٦م؟.

إننا مع إشارتنا إلى هذا الاستنتاج، ليس بين يدينا دليل أو قرينة تدل على ذلك. لأن الدراما تدفع إلى هذه التساؤلات، لكنها مع ذلك لا تسترسل في تقديم الصور الدرامية التي تُكمّل أو تُعزّز من بلورة فكرةنستخلصها في وضوح عن دراما (الزوبعة).

ومع استعمال المؤلف مجموعات الفلاحين في شكل كورس نراه ضمير الغائب وصوت الحق الذي لا يظهر على خشبة المسرح إلا بترديده على حناجر أصوات فلاحي القرية. ومع تطوّر الفصل الثاني ليعبّر تعبيراً درامياً ممتازاً عن

(الزوبعة) حيث الهرج والخطل والمرج والتضارب، في تحرك على المسرح ،وفي هلع قلوب الشخصيات المسرحية على اختلاف أنواعها وأقدارها.

فإننا لا يمكن أن نُغفل الإحساس بهذا الجفاف الذي كان يولّده ويوحي به هذا الشكل الهندسي والميكانيكي الذي كان يسيطر على تـركيبـة الأحـداث المسرحية. بمعنى أن الأحداث تلد بعضها البعض كانت تظهر وكأنها مركبة تركيباً رياضياً Mathematical، وهو ما غلّف الدراما بالرياضية والهندسيـة. وما كشف عن حرص هندسي من المؤلف حمّله درامته في كثير من التدقيق ولا أقول الدقة، وفي التفتيت للفكرة تفتيتاً هندسياً، أدى إلى الجفاف الذي سبق ذكره.

•

لكن..

رغم التقدم الذي أحرزته الدرامات الفلاحية. هل يمكن اعتبار ما حققته كافيا لخدمة رفاهية الفلاح والارتفاع به إلى المستوى الذي يجعل طبقته موضع اهتمام الدولة الأول في مصر الاشتراكية؟

ان الفلاح المصري قد عانى كثيراً، كما عانى الفلاح الأوروبي في بلاد يمكن أن نطلق عليها انها كانت بلاداً زراعية قبل الحرب العالمية الثانية مثل المجر ويوغسلافيا. ثم قامت الثورة المصرية لتحقق له انجازات كثيرة. فهل عكست الدراما قضاياه ومشاكله؟ وتناولتها بالتشريح والتحليل؟

لا يمكن تجاهل ما قدّمته درامات الفلاحين. سواء ما جرت أحداثها قبل ١٩٥٢م كما عند سعد الدين وهبه، أو ما جرت بعد الثورة كما في درامات محمود دياب، وعند غيره من الدرامات الفلاحية البسيطة التي كُتبت ومُثّلت في المسارح الاقليمية في الريف. هذه المسارح التي كانت تُنشأ باشراف الدولة في بعض المدن وتزاول نشاطها المحدود في قاع الريف المصري نفسه.

لكننا إذا حلّلنـا بعينٍ فاحصة. ووضعنا في اعتبارنا مقام الفلاح الأول في

الدولة الاشتراكية، وما يجب أن تلقاه حياته من رعاية، استطعنا أن نضع اليد على النقاط التالية:

أولاً - أن الدراما الفلاحية في كمّها كانت قليلة، بالنسبة لما تقدمه المسارح من انتاج فني. أي أن المحاولات الدرامية لابراز حياة الفلاح وبيئته وقريته ومصالحه كانت لا تتكافأ مع الجهد المبذول، والرعاية التي خصصتها الدولة لتنمية هذه الطبقة.

ثانيا - أن الموضوعات التي استقاها المؤلفون الدراميون - رغم جدّيتها - فان واقع العصر لم يمثل هذه الدرامات. بمعنى اختفاء مشاكل وقضايا تغييرات هامة، لها مغزاها وتأثيراتها.

لقد قامت بين ربوع الريف الجمعيات التعاونية، وتبع قيامها تغيير هام في المعاملات المالية للفلاح والمعاملات الاجتماعية كذلك. وأدى هذا وذاك إلى ميلاد بعض المشكلات الجديدة التي لم يكن يعرفها ريفنا المصري أو الفلاح المصري قبل ذلك.

ورغم الأهمية التي تُشكّلها هذه الجمعيات، وكذا المشاكل الناشئة عن قيامها، فان درامة فلاحية واحدة لم تمس أو تتعرض لمثل هذه الموضوعات الحيوية في حياة فلاح ثورة ٢٣ يوليو.

وبحتمية التطور للقرية المصرية، فقد انتشرت المصانع في قلب الريف. وخرج أبناء الفلاحين وبناتهن للعمل فيها ولأول مرة في تاريخ مصر. مخلّفين بذلك الحقل وراء ظهورهم، وتاركين مشاكل إنتاجية نجمت عن تحول الفلاحين والأيدي العاملة في الحقل إلى بحر الصناعة العريض.

وأدى تعامل الفلاح مع الآلة ومع الصناعة إلى مشكلات جديدة عليه، لم يكن له بها علم من قبل. لكن درامات الفلاحين لم تنتبه إلى مثل هذه الموضوعات، التي كان من الممكن أن تعكس واقع الريف ومشاكله إضافة إلى إبرازها في أمانة تطور الفلاح ورقيّه. اننا بهذا لا نفْرض رأياً أو نعرض

وجهة نظر أو فكرة درامية على كُتاب الدراما. لكننا نلحظ قصور كتاباتهم في التعبير عن مرحلة هامة من مراحل حياة الفلاح المصري. وهو ما يجعلنا نحكم على درامات الفلاحين، بأنها لم تقدم المشكلات اللحظية. ولم تعبّر عن لحظة العصر، بما يعرض المشكلات اليومية التي كان يعاني منها الفلاح الصناعي، من جراء تحوّله وتغيّر نظام حياته ومصدر رزقه. وبالتالي بما حققته له الثورة من انجازات.

وهو ما نستنتج معه أن الاصلاحات الفلاحية والقوانين الحكومية كانت تسير باندفاع أسرع من تحرك الدراما الفلاحية، التي لم تستطع اللحاق بها في هذا المجال.

دراما العمال

★ ساعة إخلاص

قبل أن نناقش دراما (ساعة إخلاص - السيد فرج) التي كتبها مؤلفها عام ١٩٦٤م نود أن نشير إلى الموقف العمالي ونشأة مسرح العمال، حتى نستطيع قياس مدى جهود هذا المسرح بالنسبة للقضايا العمالية في مصر.

زامل ظهور الحركة الوطنية في مصر، ظهور حركة للعمال المصريين، ودعوة لقيام حزب عمالي يقود نشاط هذه الحركة ويرعاها. وقد ظهر ذلك في تكوين الخلايا الاشتراكية التي بدأت عام ١٩١٨م في القاهرة والاسكندرية وبور سعيد قبل تأسيس الحزب الاشتراكي الذي قام في نفس العام.

ثم دخلت هذه الحركة مرحلة أخرى من حياتها عندما تكوّن الحزب الشيوعي المصري عام ١٩٢٢م من أعضاء سريين بلغوا قرابة الألفين (٢٠٠٠) في عام ١٩٢٤م.

ثم تطورت الحركة العمالية إلى الأمام في عام ١٩٣٣م عندما أعلن الأمير عباس حليم (أحد أفراد الأسرة المالكة) تأسيس حزب العمال. لكن هذا الحزب، تحت ضغط الحكومة من جهة، والأحزاب المناوئة له من جهة أخرى، اضطر إلى وقف نشاطه بعد فترة. فتوقفت كل الجهود آنذاك، وخسرت الحركة العمالية فرصة نُموّها وتطورها في الشكل الشرعي.

ولقد ظلت الحركة العمالية بعد ذلك بغير تحديد مصيري لها حتى قيام الحرب العالمية الثانية تقريباً.

لكن ذلك لم يكن يعني إلا ازدياد عدد العمال، حتى أصبح مجموعهم عام ١٩٤٦ م حوالى ١٣٧,٠٠٠ عاملٍ يعملون في ٦٤ مصنعاً. وأصبحت الطبقة العمالية ـ من خلال انطلاق محدد للصناعة ـ تتركز في مصانع عدة، تضم كل منها عدة آلاف من العمال. يعيشون في حال من البساطة، نتيجة الأجور الضعيفة التي كانوا يتقاضونها. الأمر الذي أدّى إلى قيام البعض بمطالبةٍ لإصلاح حياة العمال وتوفير العيش الكريم لهم نحو حياة أفضل.

« لا نستطيع إلا أن نؤيد الاقتراح الذي تقدم به الشيخ المحترم (محمد بك خطاب) إلى المجلس لوضع حد أعلى للملكية، كما أننا ما زلنا نطالب بإتمام تشريعات العمال والفلاحين بوضع حد أدنى لأجورهم التي تقيهم شر التعطل والشيخوخة والمرض وذل الاحسان »[١٦٢].

وهو ما يوضّح لنا صورة الحالة العمالية التي كانت الأجور فيها تفوح برائحة الظلم والاستعباد.

ومن الاحصاءات يثبت لدينا أن عدد العمال قد تزايد بعد الثورة. وهو أمر طبيعي نتيجة الانفتاح على التصنيع، ومحاولة تغيير وجه مصر الزراعي ليتجه نحو الصناعة والتطور الحديث.

« وبلغت الزيادة في جملة المشتغلين ٩٨٣,٠٠٠ مشتغلٍ في الفترة من ٦٠/٦١ إلى ٦٥/١٩٦٦ م. وترتب على ذلك زيادة في الأجور بلغت ٣٩٦,٧ مليون جنيه عام ٦٥/١٩٦٦ م بالنسبة لعام ٦٠/١٩٦١ م »[١٦٣].

كان هذا هو الموقف العمالي منذ انبثاق الحركة العمالية في مصر في اختصار. وهو ما يشير إلى أن العمال بعد الثورة المصرية كان لا بد وأن تشملهم رعاية خاصة، تستطيع أن توفر مطالبهم، وتطالب بتحسين أحوالهم وتأمين أسرهم.

بعد أن أصبحت لهم هذه القوة، وهذا التشكيل في بناء مصر الصناعية.

وكان أنْ أنشأت الثورة بقانون (المؤسسة الثقافية العمالية) في ١٦ أكتوبر/ تشرين أول ١٩٦١م. وكان هذا بداية الاهتمام بالأمور الثقافية والفكرية والترفيهية للعمال. وكان من ثمار جهود هذه المؤسسة قيام (مسرح العمال)، الذي قدّم أول عروض على مسرح دار الأوبرا في حفلة واحدة، في مناسبة عفوية يوم ٢١ يناير/ كانون ثاني ١٩٦٥م، والعفوية التي نطلقها على العرض الوحيد الأول الذي بدأ به هذا المسرح حياته نصل إلى تحديدها على هذا التعبير، من الأرض التي كانت ممهدة لقيام مسرح للعمال يخدمهم ويخدم مجتمعهم، ويُفجّر القضايا الصناعية الناتجة عن تحوّل مصر إلى الصناعة، في فترة كانت الدولة كلها تتجه بكل قواها إلى الخط الاشتراكي الذي دعت اليه عام ١٩٦١م.

جاء بمؤتمر الثقافة العمالية المنعقد في أبريل/ نيسان ١٩٦٤م الآتي:

«يؤكد المؤتمر ما قامت به المؤسسة الثقافية العمالية من إنشاء فرقة للمسرح العمالي من ذوي الهوايات الفنية من العمال. ويوصي بأن تنتقل الفرقة لعرض تمثيلياتها في مراكز التجمعات العمالية لتشجيع انشاء فرق مماثلة في المحافظات»[١٦٤].

فإذا ما عدنا إلى أغراض انشاء المسرح العمالي، وجدنا الفقرة الرابعة تنص على..

«تشجيع الكُتاب والمؤلفين لتقديم نصوص تحمل أهداف الثقافة العمالية، وتوضح دور العمل والعمال، وتُعمّق مفاهيم تطلعاتنا إلى الحرية والوحدة والكفاية والعدل»[١٦٥].

وإذا ما قارنا بين الافتتاح الأول لمسرح العمال، والذي تقدّم فيه دراما (الصفقة - توفيق الحكيم) وليوم واحد فقط في ٢١ يناير/ كانون الثاني ١٩٦٥م. أدركنا - وهي درامية فلاحية لا تهتم على الإطلاق بمشاكل العمال

الصناعيين - أن البداية كانت خاطئة، ومغايرة بل ومتعارضة مع الأهداف التي أنشىء من أجلها مسرح العمال. وغير محققة كذلك للتوصيات التي أصدرها مؤتمر الثقافة العمالية قبل عدة شهور من بداية الانتاج الفني لمسرح العمال.

•

كما سيطر الماضي على درامات الفلاحين في استلهامها نسيج أحداثها في أغلبه من واقع ما قبل الثورة. فان دراما العمال التي نحن بصددها قد سلكت نفس الطريق. فدراما (ساعة إخلاص) [١٦٦] تدور أحداثها بين سنتي ١٩٥١، ١٩٥٢م، وتنتهي مشاكلها وتُحلّ في سذاجة بقيام الثورة.

سعى كاتبها (السيد فرج) إلى تسجيل صورة صوتية أشبه بالتمثيلية الاذاعية لعصر ما قبل الثورة. ولم يكلف نفسه الجهد في البحث عن قضايا عمالية، كانت قد نشأت فعلاً في عام ١٩٦٤م عام كتابته للمسرحية. ومع كل ما نقوله، وما يمكن أن نناقش به الدراما (ساعة إخلاص)، فإنها قد فازت بالجائزة الأولى في مسابقة المسرحيات التي تعالج موضوعات عمالية بروح ثورية - على حد التعبير اللفظي - الذي حددته المؤسسة الثقافية العمالية التي دعت إلى هذه المسابقة الأدبية.

ان المهم في درامات العمال هو أن تُبرز حياة طبقة العمال ومشاكلها من الداخل، وعلى أساس واقعي معاصر، حيث تظهر المشكلة حية ومعاصرة. ولهذا فان العودة إلى ماضي العمال قبل الثورة لا يُقدم أكثر من حقيقة تاريخية وماض منصرم لا يفيد هذا النوع من الدرامات. ولا يؤثر في تطورهم في عهد الثورة، حتى وإن رسم لنا صورة معقّدة للخياة التي كانوا يعيشونها. فالمهم في دراما العامل والعمال هو تصويرها الجانب البروليتاري في حياة الطبقة، هذا التصوير الحامل لعناصر تفصح بالضرورة عن خطوات إلى الأمام نحو التقدم. لا أن تعود بنا إلى الماضي كما في دراما (ساعة إخلاص).

لأن في هذه العودة إلى الوراء، قضاء على واجبات ومهام يمكن أن تتضمنها دراما العمال التقدمية، التي تبحث في تقدم موقف العامل وعناصر تطويره نحو تأمين مستقبلهم، واشتراكهم أو المطالبة بهذا الاشتراك في الأرباح. وهو ما سبق أن أعلنته الصحافة في كلمات الدكتور محمد مندور (سبق أن أوردناها) والتي عجزت دراما (ساعة إخلاص) عن جمعها تضميناً لأفكار تقدمية.

ان وجهة نظر القضايا العمالية في الدرامات المسرحية يلخصها تشي تشيو بوي حين يقول...

«إذا أراد الكاتب البروليتاري أن يكتب عن العمال، أو عن الكتل، أو حتى عن اي موضوع من المواضيع. فعليه دائماً أن يُبرز الحياة الحقيقية (الواقعية)، والعلاقات الاجتماعية، والكفاح، من خلال وجهة النظر البروليتارية»[١٦٧].

على هذا نرى أن وجود الشخصيات العمالية لا يعبر عن نفسها أو عن طبقتها، بقدر ما كانت صورة عادية لعملٍ داخل احدى الشركات.

ولم تستطع الدراما التي تدور أحداثها في حي العمال قبل الثورة (حي السبتية) أن تنقل لنا الصراع العمالي، أو الهدف الدرامي الذي وضعته نصب عينيها حتى تصل اليه.

ذلك لأن الصراع الذي أقامته في فصلها الأول حول النزاع على قطعة أرض يتخذها العمال مكان راحة لهم ساعة الغداء، ويريد الباشا صاحب المصنع تحويلها إلى جزء من المصنع، لا يُعدّ صراعاً عمالياً يتضمن قضايا ثورية. لأنه لا يضيف شيئاً إلى ما نعرفه وتعرفه مصر كلها عن هذه الطبقة العالية، التي كانت تمتص كل جهود أبناء هذه الأمة، وعلى الأخص جهود العمال.

كما أن محاولة استخدام أحد العمال للجاسوسية على زملائه تصرف حدثي

لا يجب أن يكون موضع أحداث درامية . لأنه يرتكز على فكرة ساذجة . لا توصّل إلى شيء نتيجة هذا الاستخدام . فالاستخدام هدفه تحقير مجلس الإدارة الذي يعهد لأحد العمال بهذه المهمة . . وفقط . ولا يستهدف من وراء هذا الاستخدام مثلاً إبراز تناقضات أو صراعات يمكن أن تتولد في نفس العامل المختار ، بما يمكن أن يلقى أبعاداً على شرف العامل المصري أو ما شابه ذلك من الأمور . وهو ما يفضح النظرة السطحية التي تُحرّك غالبية أحداث الدراما ، والتي تكشف عن عيوبها في كل مراحلها .

ثم ، هذه المواجهة الطبقية الساذجة في الفصل الثالث . والتي تضع الباشا والعامل المصاب صدفة في مستشفى واحد . طبعا مع بقاء الفارق الطبيعي والطبقي بارزاً . فنوم الباشا المريض في الدرجة الأولى ، وفي مواجهته على خشبة المسرح ينام العامل المصاب في الدرجة الثالثة ـ ومئتان بين مستوى الدرجتين ـ صدفة غير مقبولة .

ان هذه المقابلة الطبقية لا تضيف جديداً ، بقدر ما تقدم صورة مكررة من صور التناقض الطبقي . لكنها هذه المرة صورة ضعيفة . ثم ما الفائدة من إبراز هذا التناقض ؟ أو الانتقال بالأحداث الدرامية إلى المستشفى في الفصل الثالث للتأكيد على هذا التناقض ؟ .

هل يفيد هذا أو ذاك قضية العمال في شيء ؟ هل يغير ذلك من التناقض الطبقي ؟ أو قد عمل على إلغاء هذه الفوارق ، وهو المفروض أن يكون هدف الدراما ، ليوصّلنا الكاتب إلى الغاء هذه الفروق مثلاً ؟ لتكون النتيجة هي نوم الباشا والعامل في درجة طبقية واحدة ، أو حتى في درجتين متطابقتين أو متجاورتين على الأقل . ان لم نطمع في أن يتبادل العامل والباشا كل منهما مكان الآخر ؟ على اعتبار أن دراما العمال والمصنع يمكن لها أن تبالغ في طلباتها

وتصوراتها استنادا إلى فكرة دكتاتورية البروليتاريا، بما يمكن أن نقبله لصالح طبقة العمال الكادحة.

إن دراما (ساعة إخلاص) تستند في النهاية على حل من صنع العامل الخارجي، وهو قيام الثورة. مع أن قيام الثورة نفسه لم يحقق كل متطلبات القطاع العمالي بنفس هذه السرعة، أو التسرّع الذي آلت اليه الدراما، مخالفة بذلك الواقع العمالي الذي تكتب عنه.

وعودة (الأسطى حسن) صاحب المحل الذي أغلقه الباشا وأعوانه إلى فتح محله من جديد ليقيم مكاناً يزاول فيه العمال رياضتهم المحببة (المصارعة) لا يمكن أن يكشف إلا عن السطحية الكاملة للتصور الدرامي.

وهو نفس الأسلوب الذي تختطّه الدراما حين تزوّج البطل إلى الممرضة الشابة في دعاية للعمال، حتى ولو لم يعرف العروسان بعضهما قبل ذلك.

كان السرد هو المسيطر على المسرحية. وهو القائم مقام ما نسميه بالصراع الذي ينشأ في الدراما من خلال الشخصيات وتسلسل الأحداث.

وقد كان من الطبيعي ـ وقد حدد الكاتب نفسه بفترة قبل ١٩٥٢م ـ أن تدور الشخصيات في مناقشات كان قد فات أوانها. مناقشات في نظام الشركات وظلمها. وكلها كانت لا تقدم جديداً إلى العمال انفسهم.. الجماهير المتفرجة.

وحتى ما تضمنته الدراما من نقد لمعاشات الموظفين. فقد أقحمت نفسها في قضية ليست قضيتها، في الوقت الذي غفلت فيه عن قضيتها الأصلية. فجعلت الباشا المريض يغازل فتاة ممرضة غزلاً رخيصاً. ثم يتضح فيما بعد أن اخاها من عمال المصنع. إلى غير ذلك من السذاجات.

ان كل ما نخرج به من الدراما هو موقف العطف الذي نخلعه على العامل

والعمال، وليس هذا بطبيعة الحال الهدف الذي تسعى أو تعمل من أجله درامات العمال الجيدة. بل إن المطلوب - في رأيي - هو العكس. بمعنى أن قوة العمال هي التي يجب أن تظهر، وأن تكون هي القوة التي تحمل الصراع العمالي وبطشه وكرامته. وهو ما قد يقودنا إلى العطف على طبقة الباشاوات وأمثالهم. نتيجة ما تلحقه بهم الطبقات العاملة من خسائر وهزيمة تحددها انتصاراتها على هذه الطبقة المعادية.

وكل هذه المتناقضات قد أدت في النهاية إلى اختلال ميزان الدراما. فقدمت دراما (ساعة إخلاص) حوادث عمالية داخل مصنع عمالي. حوادث قامت على الحوار الفج البعيد عن قواعد وقوانين الحوار المسرحي.

وعلى هذا لم يصبح العمل هو الموضوع الأساسي في الدراما، بقدر ما كانت وسيلة محدودة للكشف عن طبقة الباشاوات. ولم تكشف المسرحية عن البطولة العمالية الرائدة التي كان يجب أن تحتل محور الدراما، بقدر ما كانت تقرض عشرات من العمال يذهبون ويجيئون على المسرح دون سبب معقول، أو هدف محدد.

هوامش ومراجع الباب السابع

(١٤٦) محمد عوده
ميلاد ثورة.. كتاب الجمهورية، أول أكتوبر / تشرين أول ١٩٧١ م. العدد ٣١، ص. ص ١١، ١٢.

(١٤٧) الدكتور محمد مندور
كتابات لم تنشر.. كتاب الهلال. أكتوبر/ تشرين أول ١٩٦٥ . ص ١٧٦.

(١٤٨) ملك القطن
صدرت في كتاب ضمها مع مسرحية (جمهورية فرحات). المؤسسة القومية للنشر والتوزيع.

(١٤٩) نفس المصدر السابق
الدكتور علي الراعي (مقدمة).

(١٥٠) فاروق عبد القادر
(اتجاهات ثورية في المسرح المصري) مجلة المسرح، العدد ٧ يوليو/ تموز ١٩٦٤م ص٤٠ .

(١٥١) فاروق عبد الوهاب
(يوسف ادريس ومسرح الفكرة)، مجلة المسرح، العدد ٣١ يوليو/ تموز ١٩٦٦م ص١٦٥ .

(١٥٢) السيد حسن عيد
(المسرح المصري فنياً ووظيفياً) المرجع السابق. ص ٢٢٠.

(١٥٣) دكتور محمد مندور
مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر. ص ١٣٠.

(١٥٤) دكتور علي الراعي
توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر. كتاب الهلال، العدد ٢٢٤ نوفمبر/تشرين ثاني ١٩٦٩م، ص٩٢ .

(١٥٥) زكي طليمات
التمثيل . . المسرحية . . المسرح العربي . . (الطبعة الثانية) دولة الكويت . وزارة الاعلام ١٩٧١م . ص١٩٣ .

(١٥٦) المحروسة
صدرت في كتاب (المحروسة أو مصر قبل ٢٣ يوليه عام ١٩٥٢) الدار القومية للطباعة والنشر . الكتاب الماسي ، العدد ٧٥ .

(١٥٧) السبنسة
تأليف سعد الدين وهبه . الدار القومية للطباعة والنشر . الكتاب الماسي ، العدد ٤٩ عام ١٩٦٦م ص٣٥ .

(١٥٨) الدكتورة شيكلوش أولجا Dr. Sikl'os Olga طريق الأدب الدرامي المجري (١٩٤٥ - ١٩٥٧ م) . ص ١٨٤ .

(١٥٩) كفر البطيخ
تأليف سعد الدين وهبه . الدار القومية للطباعة والنشر ، الكتاب الماسي ، القاهرة ، ص٩١ .

(١٦٠) الزوبعة
تأليف محمود دياب ، دار الثقافة العربية للطباعة . عابدين .

(١٦١) جمال عبد الناصر
فلسفة الثورة . مصلحة الاستعلامات ، القاهرة ص . ص٥٨ ، ٥٩ .

(١٦٢) دكتور محمد مندور
كتابات لم تنشر . مصدر سابق . ص١٨٣ .

(١٦٣) الكتاب السنوي للاحصاءات العامة للجمهورية العربية المتحدة (١٩٥٢ - ١٩٦٧م) رئاسة الجمهورية . الجهاز المركزي للتعبئة العامة والاحصاء . القاهرة يونيو/ حزيران ١٩٦٨م مطبعة نهضة مصر .

(١٦٤) مجلة المسرح
العدد ٣١ يوليو/ تموز ١٩٦٦م . مرجع سابق ، ص ٣٢٩ .

(١٦٥) نفس المصدر السابق ص ٣٢٩ .

(١٦٦) ساعة إخلاص

تأليف السيد فرج، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر، العدد ١٤٧ لسنة ١٩٦٦م.

(١٦٧) الواقعية الاشتراكية

الجزء الثاني، بودابست ١٩٧٠م. ص١١٦.
(أسئلة معاصرة حول أدب التجميع البروليتاري).

البَابُ الثامِــن

محاولاتٌ في مسْرح الأَطفَال

عمـــر مسرح الأطفـــال والشبـــاب في مصر عمـــر قصير جـــداً (١٩٦٤-١٩٦٦م). إضافة إلى أنه بدأ في الاهتمام بقضايا الأطفال والشباب ومن هم في سن المراهقة في وقت متأخر، اذا ما قارناه بمسرح العرائس الذي قدّم أول عروضه المسرحية في ١٠ مارس/ آذار ١٩٥٩م.

وعلى مدى سنتين، هما كل تاريخ مسرح الأطفال، وهما المرجع الوحيد لنا ولدرامات هذه الفترة، لم يقدم هذا المسرح إلا أربعة مواسم مسرحية قصيرة.

قدم في أولها ثلاث لوحات هي (مغامرات سائح، قمة النصر، كفاح وانتصار، في ٢٦ يوليو/ تموز ١٩٦٤م حيث استمرت هذه العروض يومياً على مسرح سيد درويش بالاسكندرية حتى ١٨ سبتمبر أيلول ١٩٦٤م.

ومن ١٩ نوفمبر/ تشرين ثاني ١٩٦٤م حتى ٥ فبراير/ شباط ١٩٦٥م بقدم المسرح مسرحيته الثانية (الحذاء الأحمر) على مسرح الهوسابير بالقاهرة.

وفي ٤ مارس ١٩٦٥م يقدم عرضه الثالث دراما (عم نعناع) ويستمر عرضها حتى ١٦ أبريل ١٩٦٥م.

وفي ١٥يناير ١٩٦٦م يعود المسرح إلى تقديم مترجمة عن قصته للكاتبة الأمريكية فرنسيس هيدجسون بعنوان (المفاجأة السعيدة، ويستمر عرضها

حتى ٣٠ أبريل ١٩٦٦م. هذا بخلاف بعض لوحات المناسبات (الأم، العيد) التي عرضها في الأعياد.

وعلى مدى سنتين، يولد المسرح عام ١٩٦٤م ويغلق أبوابه عام ١٩٦٦م. يولد المسرح بفرقة من الأطفال تتكون من ١٢٠ عضواً تم اختيارهم من بين ٣٠٠٠ طفل، يقدمون عروضهم في القاهرة والاسكندرية في وقت واحد. ويشترك معهم أوركستران، أحدهما من الأطفال والثاني من الكبار المحترفين. ويُنهي المسرح أعماله بفرقة هزيلة لا تتعدى ٣٥ طفلاً فقط. بعد انكماش اشعاعاته، تقدم عرضاً واحداً في القاهرة طوال الموسم المسرحي ٦٥/١٩٦٦م.

وهو ما يكشف عن نقص وانعدام التخطيط لمسرح الأطفال، وقيامه دون معرفة الهدف الذي سيعمل من أجله، ووجوده من أجل المناسبة. الأمر الذي جعل عروضه في أكثرها تصبح أداة دعائية. ويصبح المسرح نفسه متسماً بهذه الصورة التي جعلته بعيداً عن أن يمارس فن الطفل، أو ينقل اليهم ما ينقصهم، خاصة في مجتمعنا المصري. حيث كان الطفل والشباب محرومين من كل اهتمام قبل الثورة المصرية. ولا يتمتعان بالوسائل التربوية السمعية والبصرية التي حصل عليها الطفل الأوروبي منذ عشرات السنين.

إن نقص التخطيط، يكمن في أن مسرح الأطفال والشباب نتيجة ميلاده المتأخر، لم تُتح له الفرصة التي أتيحت لزميله مسرح القاهرة للعرائس، الذي زارته خلال ١٩٥٨م فرقتان من أشهر فرق العرائس في العالم (فرقة تساندريكا للعرائس الرومانية، فرقة العرائس التشيكوسلوفاكية). هذه الزيارة التي طلبت أثناءها الحكومة المصرية من الخبيرتين الرومانيتين يوانا كونستانتينسكو Yoanna Constantinesco ودورينا تاناسيسكو Tanasescu

Dorina البقاء في مصر لتدريب مسرح العرائس الذي كان لا يزال فرقة يانعة في ذلك الوقت.

لقد قام مسرح الأطفال والشباب - كما سبق وذكرت - دون أن يعرف الهدف الذي سيعمل من أجله. ويتجلى ذلك في أن ميلاده لم يُعدّ له الوقت الكافي لهذا الميلاد. وأعني به الاعداد لمرحلة الميلاد، على غرار رحلة الطفل في مرحلة التكوين لتسعة شهور في بطن أمه. والمثال استعيره مرة أخرى من مسرح العرائس.

فإلى جانب الخبرة التي أتيحت له، فانه قد بدأت تدريبات شاقة تزيد على الستة شهور، قبل أن يقدم أولى عروضه في عام ١٩٥٩ م، موضحاً الخط الذي اختطّه لجماهيره العريضة التي تدفقه عليه بعد إحداثه للشرارة الأولى.

هذا بينما نلاحظ أن مسرح الأطفال والشباب قد قام بغير معرفة واضحة لرسالته أو وظيفته أو أهدافه. الأمر الذي جعله يعيش على فُتات المناسبات، بل ويتصيد المناسبة تلو المناسبة ليقدم عروضه في ظلها. فتصبح كل جهوده الدرامية دعاية سياسية أو وطنية لمناسبة معينة.

لا يعني ذلك أننا نرفض أن تتسم أعمال المسرح وما يقدمه للنشىء من الأفكار الوطنية أو السياسية التي تتوافق مع عقلياتهم، أو التي تفتح عقولهم على مصر الثورة. لكن ذلك مشروط بألا تفقد الدراما في مسرح الأطفال مهام أخرى، هي الركائز النفسية والتربوية التي يجب أن تتسلح وتتسم بها الأعمال التي تُقدّم لسنٍ خاصة من الأطفال والشباب، لهم عقولهم الخاصة وتفكيرهم الذي لم ينم بعد، أو هو في طريقه إلى النمو والتكوين.

إن العروض الأربعة التي قدمها المسرح تقسِّم نفسها بنفسها إلى نوعين متباينين، لا نجد صعوبة في العثور على نوعية كل منها.

فالعرضان الأولان نجدهما يهتمان بالنوع الاستعراضي الغنائي، حيث تكثر

فيهما الاستعراضات الراقصة والأغاني المتتابعة من أجل التسلية، ومن أجل عرض أكبر عدد ممكن من الأطفال الصغار على خشبة المسرح، وهم يزاولون الغناء والرقص والتمثيل أحياناً في قلة، لأول مرة داخل مسرح تشرف عليه الدولة.

وقد أدى هذا الهدف من كثرة عدد المشتركين وازدحام العرض المسرحي بالألحان الكثيرة إلى كثرة الدخول الى خشبة المسرح والخروج منها في غير طائل.

فإذا ما أخذنا في الاعتبار أن النوع الاستعراضي للدراما - حتى في مسارح الكبار - لا يلتزم الالتزام الكامل بالفكرة الدرامية، أدركنا سر عدم حدوث الشرارة الأولى والاتصال الوجداني بين جماهير مسرح الأطفال، وبين أطفالنا الأعزاء الذين كانوا يتحركون في حماس على المسرح في مناسبة ميلاد مسرح الأطفال والشباب.

وفي العرضين التاليين (الثالث والرابع) ومنذ ٤ مارس/ آذار ١٩٦٥م تتغير إلى حدٍ ما النوعية الدرامية. إذ تنقلب رأساً على عقب دون سبب واضح معقول. ونرى المسرح يتجه إلى تقديم دراما الطفل بمعناها العلمي والفني. وبينما ينجح في عرضه المصري المحلي الثالث، فانه لا يوفق في المضمون الاستعماري الذي ضمّنه عرضه الرابع، والذي يتعارض مع البيئة المصرية وأسس التربية في البلاد.

ان محاولات مسرح الأطفال والشباب في السنتين اللتين عمل فيهما لم تقترب من روح العصر التي ولدت فيها، ولا من سيكلوجية الطفل، إلا في دراما واحدة هي العرض الثالث (عم نعناع) التي صوّرت موقف الطفل المصري من خلال بيئة شعبية مصرية، يمكن أن تؤثر بشيء على الأطفال المشاهدين للمسرح.

★ العرض الأول

ثلاثية (مغامرات سائح،قمة النصر، كفاح وانتصار) .

*** مغامرات سائح.**

لوحة في فصلين اثنين. السائح مستر جاك Mr. Jack وزوجته مسز روز Mrs. Rose يزوران مصر بعد الثورة، للتعرف على معالمها الجديدة. تروي شخصية (التاريخ) الحكاية منذ بداية الثورة. شارحة لهم المراحل السياسية لثورة٢٣ يوليو/ تموز منذ بدئها كثورة شعبية، ثم اجتماعية، ثم اشتراكية.

وفي الفصل الثاني الذي يجري في يوم الاحتفال بأعياد الثورة عام ١٩٦٤م (زمن العرض المسرحي نفسه) وفي إحدى معسكرات الشباب، تعرض مجموعات من طبقات الشعب مكاسبهم من خلال لوحات غنائية للصيادين في الاسكندرية، والفلاحين، وعرب فلسطين، وشعب النوبة. وينزلق التأليف للتحدث بألفاظ كبيرة وضخمة، مستعملاً الكلمة فقط - دون الحوار أو الموقف الدرامي الجيد - عن الاقطاعي، وعن السد العالي وعن أسس اختيار نواب مجلس الأمة، وكلها استلهامات من قوانين عام ١٩٦١م الاشتراكية.

ومع أن الغناء والرقص والشكل الاستعراضي هي العناصر الفنية المسيطرة على العرض المسرحي، إلا أن وضع هذه الأفكار الاشتراكية الكبيرة في الفصل الثاني من (مغامرات سائح)، وبالحماس اللفظي وحده، لم يُقدّم أكثر مما قدمته الأغنية أو الرقصة في الفصل الأول. بمعنى أن كلاً من الفصلين لم يعتمد على مضمون درامي أو شكل جذاب يمكن أن يساعدا على السيطرة على الطفل المشاهد. لأن فخامة الكلمة في الفصل الثاني، وعدم توظيفها تربوياً وسيكلوجياً، جعلها لا تتوافق مع عقلية الطفل المشاهد. فضلاً عن دعائيتها المباشرة التي لا تصلح لتكوين درامي سليم.

والشخصيات في العرض كله شخصيات نمطية (السائح، السائحة،

التاريخ) . فلم تكن تتحرك أو تتطور . لكنها كانت تنتقل من لحن إلى لحن، ومن مشهد إلى مشهد، للفرجة فقط . هذه الفرجة التي جعلت ستة من كُتاب (مغامرات سائح) يشتركون في لَمّ شمل المضمون المبعثر الذي لا يخضع لوحدة درامية، لاهتمامه الأول بتكوين لوحات يشاهدها السائحان، بطلا العرض المسرحي .

ولم يقدم العرض فكرة واحدة من بين أفكار عديدة صعبة الحصر . أفكار كُنّا نجد ونُحس بأن أطفالنا في حاجة ماسة إلى معرفتها، أو هم في حاجة إلينا لتبصيرهم بها في كل زمان، ولم يقدم العرض إلا فكرة أو شبه فكرة نستخلصها من مشهد أب وولديه، تحث على العمل وعدم الانخداع بالكسالى الذين أحياناً كثيرة ما نتقابل معهم في عصرنا الحديث . ومع أن الفكرة جيدة، إلا أن العرض لم يهتم بإبرازها، لأنه كان منشغلاً عنها باللوحات الاستعراضية الغنائية .

*** قمة النصر**

هي صورة زجلية في فصل واحد .(فكرة حسين فياض وتأليف محمد حسن أبو دنيا) . وقد عرضها المسرح بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة العربي الأول بالاسكندرية .

ولا نستطيع أن ندخل اللوحة أو نُصنّفها تحت أي نوع من أنواع الدراما . لأنها أغان، مُلصقة بعضها بالبعض، الواحدة تلو الأخرى . وكل أغنية تُعبّر في تكرار لفظي وتكرار فني كذلك عن تحية كل دولة من الدول الثلاثة عشر التي اشتركت في هذا المؤتمر، أغنية يقدمها الوفد المشترك .

والعرض أو اللوحات الغنائية تموج بكلمات جوفاء، فيها انفعال كثير بالحرية وبحقوق شعب فلسطين . انفعالات تخرج من الأفواه، لكنها لا تصل إلى القلب . لأنها خالية من أية أبعاد درامية للقضية الوطنية التي تتغنى بها

الوفود العربية. وهو ما يجعلنا نلمس السذاجة التي سيطرت على المضمون وعلى الشكل في (قمة النصر).

*** كفاح وانتصار**

تكرار للصورة الغنائية في (قمة النصر). يستقي العرض فكرته هذه المرة من مصر، ومن قضية قنال السويس، والاستعمار البريطاني، والعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م. وهي صور غنائية متكررة، لا تعتني بأقل ما يمكن أن نقدمه لطفل الثورة في مسرح الطفل.

*** الحذاء الأحمر**

لم يستطع البحث أن يقوم بتحليل (الحذاء الأحمر) التي أعدّها عمر بدر الدين، والتي أشارت بعض التعبيرات والتعليقات النقدية اليها في كثير من الأقتضاب. وذلك لعدم استطاعنا الحصول على النص الأصل. خاصة بعد أن أغلق مسرح الأطفال والشباب أبوابه وتوقفت عروضه تماماً.

ولما كانت مصر تفتقد إلى مركز للعلوم المسرحية، شأنها شأن دول أخرى كثيرة، فإن ذلك قد حال دون العثور على النسخة من أحد المراكز أو المتاحف المسرحية. ولا شك أن عدم وجود النص سوف يُنقص بالتأكيد من صورة الحكم على هذا المسرح.

لكننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نقدم أسفنا للمرة الثانية على ظروف خارجة عن إرادتنا.

*** عم نعناع**

يقدم مسرح الأطفال والشباب دراما (عم نعناع ـ تأليف عبد التواب يوسف) كأول محاولة قيّمة، يمكن اعتبارها بداية التصحيح لعروض هذا المسرح.

(عم نعناع) هو شخصية شعبية. صاحب مكتبة قريبة من إحدى المدارس

الابتدائية. مهمته هي توزيع العلم والمعرفة على الأطفال تكملة لمهمة المدرسة. وهو يُعير الكتب للطلبة الصغار يقرأونها ثم يعيدونها إلى مكتبته، حتى لا يتكلفوا ثمن شراء الكتاب. وهو إذن داخل حيّه الصغير يقوم بمهمة دار الكتب. ولأن الدراما للأطفال، فإن مهمته التعليمية لهم تكتسب قيمة كبرى وتبدو جليلة الشأن.

والمؤلف (عبد التواب يوسف) يستشعر المكان الدرامي المناسب لأحداث درامته الرائدة للأطفال. فهو يخلق شخصيات شعبية مثل بائع الفول وبائع اللبن وغيرهما من الذين يبيعون بضاعاتهم في الصباح لتلاميذ المدارس قبل انخراطهم في دروس الصباح.

وهذه الشخصيات هي التي تتبادل الحوار مع بقية شخصياته من الأطفال وتلاميذ المدرسة المجاورة لمكتبة (عم نعناع). هؤلاء الأطفال الذين هم أبطال المسرحية، وعماد المواقف الدرامية.

الدراما تناقش أفكاراً جيدة، تطرحها على شخصياتها من الأطفال. فهي تعرض مشكلة السرقة. وهي مشكلة قد يقع فيها الطفل تلقائياً أو بالتقليد دون أن يعرف هو أو يدري لماذا يسرق؟ ودون أن يفهم أو يسعى لفهم النتائج المترتبة على سرقته. والدراما تتعرض أيضاً لعادة الكذب السيئة. وهي عادة تتفشى بين الأطفال. والكبار أحياناً. وهي تذكر المصير الذي يلقاه الغشاش، الذي يغش في بضاعته مثل بائع اللبن. وهي فوق هذا وذاك تقيم العلاقات في المسرحية على أساس متين من التعاون بين الأطفال وبعضهم البعض، لتقديم تضحية غالية تتسم بالرحمة، التي نفتقدها كثيراً في مجتمع الكبار.

إن مشكلة السرقة تطرح حواراً تربوياً بين أم وابنتها (نوال وأمها). مواد يتضمن طريقة هادئة مُثلى لتعليم الأطفال الآثار الضارة التي تعود عليهم في حالة السرقة. ونفس هذه الصورة للسرقة نلحظها في مشهد درامي آخر بين (عم نعناع) وبين (حماده) الذي يشرع فعلاً في السرقة. لكن الدراما تجعل الضمير

يؤنبه، فلا يُكمل فعلته. وينتصر التلميذ الصغير (حماده) على الشر البسيط الكامن في نفسه، وفي بساطة مقنعة. ثم يرمي بقطعة العشرة قروش) موضوع السرقة) إلى صاحبها (عم نعناع) في نهاية الفصل الأول. فيترك أثراً جيداً لتصرّفه بعد إنزال الستار.

ويختار المؤلف عادة هي من أسوأ العادات التي يتعلمها النشء في مراحله الأولى. أو هو يقع فيها نتيجة خوف داخلي أو تقليد أعمى. وأعني بها عادة الكذب. والمؤلف يستعمل حكاية (حزام الصدق). الذي يوهم الأطفال بأن الحزام سوف يُطبق على نَفَس الكاذب، فيمنعه من التنفس. وتكون النتيجة تلعثم الكاذب وانكشاف أمره.

وهي عملية تخديرية خفيفة تعتمد على الشكل الخيالي، وتتناسب مع عقليات ومستوى إدراك الشخصيات المسرحية من أبطال الدراما. في محاولة لتوعيتهم للنجاة من نقائص في التربية وعلم الاجتماع.

كما يُنزل المؤلف العقاب صارماً ببائع اللبن الذي يغش الناس. وهي طريقة إرشادية للأطفال، تتناسب في رأيي مع أعمارهم. وتستطيع الدراما باحكامها أن تصل إلى كل ما تريده، من خلال الردع للشخصية الغشاشة.

إلا أن أهم ما تبحثه الدراما الرائدة، هي قضية التعاون التي تثيرها بين شخصياتها الصغيرة الطيبة. فمن خلال أزمة طارئة - هي مرض عم نعناع واغلاق المكتبة - تضع أسساً عالية المعنى في التعاون، كصفة من صفات المجتمع الإنساني الحديث. لكن هذا التعاون الذي عرضه المؤلف مبالغ فيه إلى حد كبير. لأنه يجعل أولاد المدرسة الابتدائية يتصرفون على مستوى عالٍ من التضحية التي تتسم بالرحمة والوفاء. لكننا إذا افترضنا أن دراما الأطفال دراما إرشادية توجيهية تعليمية أحياناً، استطعنا أن نقبل هذه التصرفات، ونغُض النظر عن هذه المبالغة وهذه التضحيات، والتي تجعل الطلبة الصغار يفتحون المكتبة المغلقة بسبب مرض صاحبها، ثم ادارتها في ورديات،

يتناوبونها مع بعضهم البعض بعد انتهاء اليوم الدراسي . اننا بقبولنا هذه المبالغة في تضحياتهم ، فاننا نُسلّم بأن تقديم النموذج التعليمي كنموذج ومثال مرتفع القيمة . يمكن أن نفهمه ، وأن نعرضه في شيء من المبالغة ، ابتغاء وصول الصورة واضحة كل الوضوح .

ان الرحمة التي نرى عليها أطفال الدراما وأبطالها ، انما تكون نموذجاً لما يجب أن يحتذيه غيرهم ، سواء من الشخصيات المسرحية أو الأطفال الذين يمتدون جلوساً في صالة الجمهـور . وهـي الرحمة ، التي تُعيـد عـم نعنـاع إلى مكتبته ، في نهاية الفصل الثالث من الدراما . والأمل الباسم الذي تتابع مع أطفالنا في متابعتهم الدرس والتحصيل واستعارة الكتب من مكتبة صديقهم (عم نعناع) .

أي نوع من الشباب يمكن أن تُفجّره الدراما ؟ انهم شباب الثورة المصرية . وهو نوع عزيز من الشباب . يستطيع أن يطرح الفكرة الجريئة ، وأن ينفذها بالتعاون ، وأن يجد في نفسه القدرة على العمل بعد يوم التحصيل العلمي المدرسي . وأنه يقف للتحدي ـ مواجهاً له ـ أمام المواقف الصعبة التي قد تعترض حياته . ليُثبت إرادة التغيير في أطفال اليوم . . شباب الغد .

يلجأ المؤلف إلى استعمال حِكم طالما ذكرتها في القديم جداتنا وأمهاتنا . كما يلجأ إلى استعمال ثيمة الحواديت والحكايات الشعبية المعروفة عند الأطفال .

ان حكم مصرية تقول « العبرة مش بالعمر . ياما صغيّرين في السن عملوا أعمال كبيرة »(١٦٨) ؛ تردعلى لسان (عم نعناع) صديق الأطفال . وهي حكمة تشحذ هممهم ، وتعطي لهم الأمل ، والقدرة على الثقة في أنفسهم وفيما يقدمونه من أعمال .

ان مبدأ (عم نعناع) أن « ورقة الكتاب أغلى من ورقة البنكنوت » . وهي حِكم يستعملها المؤلف في مواضع صحيحة وفي توقيت مناسب .

وثيمة الحواديت والحكايات الشعبية التي يعرفهـا الأطفـال تملأ الدرامـا ،

وبنماذج جيدة مختارة. وهي تساعد الأطفال على تصديقها، واعتبار نتائجها منهجاً لتصرفاتهم واتباع الطريق القويم.

(عبد التواب يوسف) يعرض درامته أمام الأطفال مستلهماً الواقع المعاصر، الذي يُسوّر المجتمع المصري الحديث، ويؤمن بالواقع الحي بعد عام ١٩٦١م. والذي لا يرتكن إلى الخيال أو الأحلام، خاصة بعد تحوله السياسي والاجتماعي إلى المبادىء الاشتراكية.

ومن خلال قصة الحلم في الدراما، والحكمة الهندية القديمة (الذهب هو قاتل الانسان) يقضي إنسان على أخيه من أجل العثور على كنز مجهول. وهو بهذه الحكاية يُعرّي أمام النشء والشباب الأنانية والطمع والجشع، الذي يسيطر على النفس البشرية فلا يتركها إلا وهي هالكة لا محالة.

صحيح أن هذه الأفكار التي ملأت الدراما - بما لم نعهده في درامات مسرح الأطفال سابقاً - تعطي الريادة لها. لكن ذلك لا يعني أنها قد أصابت الهدف كله. هذا الهدف الذي يسعى اليه مسرح يقدم الأفكار تلو الأفكار، ويحمل ويُوجّه النصائح تلو النصائح لشباب الغد في هذه الأمة.

ان ما نستطيع أن نستنتجه هو أن دراما (عم نعناع) رائدة في مجال الدراما الخاصة بالأطفال والشباب، على الأقل في عصرنا الحديث. لكنها كدراما لم تُقدم أكثر من هذه الريادة التي تتبنى نماذج مثالية لما يجب أن يكون عليه الطفل المصري بعد الثورة. ونحن نعتبر أنّ ما قدمته رسالة أو هو جزء من رسالة مسرح الأطفال والشباب. لكن المسرح نفسه لم يُقدّم أو يتبع انتاجاته بدرامات تبث في الشباب البطولة أو القوة، التي يمكن أن يستلهمها من قصص البطولات العربية، أو من التاريخ العربي المليء بالبطولات، التي كان من الممكن بمسّها والبحث عنها وعرضها محاولة سد النقص في هذا المسرح، للتوجيه لميلاد أبطال تملأهم الجرأة والشجاعة والبسالة، وكل ما من شأنه أن يُخرج لهذا البلد أبطالاً قوميين من أطفالها وشبابها.

★المفاجأة السعيدة

في ١٥ يناير/ كانون ثاني ١٩٦٦م قدّم مسرح الأطفال والشباب عرضه الرابع والأخير (المفاجأة السعيدة ـ تأليـف فـرنسيس هـدجسـون Francis Hudgson ـ ترجمة سميحـة عبد الرحمن ـ أغاني محمد حسن أبو دنيا ـ اخراج حسين فياض) على مسرح معهد الموسيقى العربية بالقاهرة.

وتقديم هذا العرض يُثبت وجهة النظر التي قدمنا بها في هذا الباب، وهي نقص التخطيط لمسرح الأطفال. لأن تجربة العرض الثالث المصرية (عم نعناع) وما أحرزته من نتائج طيبة رغم قِصر المدة في عرضها، كان يمكن أن ترسم خطا تصاعدياً بنّاءً لمسرح الطفل. بمعنى أن يخرج من بين كُتاب الدراما المهتمين بالتأليف لهذا النوع النادر، من يسير على النهج النموذجي الذي قدّمه الكاتب المصري عبد التواب يوسف.

وبقدر ما اعتبرنا درامته رائدة في مسرح الأطفال، بقدر ما نعتبر اختيار مترجمة العرض الرابع (المفاجأة السعيدة) تراجعاً وتأخراً بالنسبة لجوهريات الفكر في مسرح الطفل.

الدراما ـ كما يتضح من عنوانها ـ تقوم على فكرة المفاجاة. وعلى هذا يظهر عنصر المفاجأة مسيطرا على الدراما في كثير من أماكنها. بل ويُمسك بخطوط العمل الفني من بدايته إلى نهايته.

عنصر المفاجأة في الدراما مبنيٌّ على مؤثرات خارجية في أغلب الأحيان. تأتي فجأة من الخارج. شيء ليس له أساس أو أصل في الدراما التي بين أيدينا، شيء يظهر فجأة ليقلب الدنيا رأساً على عقب، مغيّراً من مجرى الأحداث، ليرتفع بالواطي ويُخفض من العالي. وبصورة عامة لاحياء المفاجأة التي ترتكز أول ما ترتكز على طبيعة الحياة في التربية الأمريكية المأخوذة عنها الدراما. وهو ما يختلف كثيراً عن حياتنا المصرية، وأسس التربية المصرية التي نحاول أن

نُرسي دعائمها في ظل المجتمع الاشتراكي الذي تسير اليه مصر بخُطى حثيثة ومؤكدة .

وعنصر المفاجأة في تغيير مجرى الأحداث، هو نبأ وفاة والد الطفلة (سارة)، الذي أعطته سراً مديرة المدرسة الداخلية التي تتربى فيها ابنته بعض الأموال الكبيرة لاستثمارها في الخارج، نظراً لكثرة تنقلاته وسفرياته .

وهذا المؤثر الخارجي - والمفاجىء كذلك - يُحوّل المديرة من مُدلِلة للطفلة سارة إلى مضطهدة لها، دون ذنب جنته الطفلة البريئة . فتقطع المديرة عليها دراستها، وتبعث بها لتنام في حجرة بأعلى السطوح مع الفئران والحشرات .

وعنصر المفاجأة أيضاً، هو الذي يُعيد والد الفتاة سارة، الذي كان مفقوداً ولم يمت في نهاية الدراما، ليدخل عامل الفرح كمؤثر خارجي كذلك، بعد رحلة عذاب ميلودرامية مقصودة لفتاته النجيبة سارة.

هذه التركيبة الدرامية التي تمثل حدثاً نعرف شكله وأبعاده، يضاف إليه حدث خارجي مفاجىء، فيُغيّر في التو واللحظة من شكل وأبعاد الحدث الأول إلى الضد، وإلى التناقض مع ما كان عليه، لا يمكن أن يكون عملاً فنياً منطقياً . بوسع الأطفال أن يعقلوه أو يتفهموه . أو أن يتابعوا بالتالي أحداثه على المسرح . فضلاً عن أن البيئة التي ولد فيها العمل قد تقبل بحكم التربية والنشأة فيها هذا اللون من المفاجآت والأحداث الدرامية .

لكن ماذا يكون الموقف في مجتمع مثل المجتمع المصري ؟

إن الثورة المصرية وهي تعمل على تطوير الواقع المصري، بما فيه واقع الطفولة وواقع الشباب، بل وواقع طبقات وفئات وطوائف أخرى، لا تستطيع أن تقبل في سهولة دراما تتحرك أحداثها في مفاجآت ووفق مجازفات ومفارقات، تماماً كورقة اليانصيب.

وحتى الجمهور المصري نفسه، الذي يعيش فترة حياته الثورية في ابتعاد عن الخيال والأوهام قدر الإمكان ـ خاصة بعد أن واجهته الأحداث بعد الثورة بتاريخ حياته في صراحة، وأصدرت له القوانين الواقعية التي توافق التطلع الإنساني الجديد ـ هذا الجمهور لا يستطيع أن يخرج من دراما المغامرات والمفاجآت (المفاجأة السعيدة) إلا بالإحساس بحالة الذبذبة التي تسيطر على الأحداث، بحكم المؤثرات الخارجية المتكررة المتلاحقة، والتي تقلب سلوك الشخصيات رأساً على عقب، وفي فجائية، ودون أية تمهيدات منطقية أو أسباب معقولة.

ان مبلغ الألف جنيه (١٠٠٠) يستثمرها والد الطفلة سارة لصالح مديرة المدرسة. وهي بخبر اختفائه تفقد في لحظة واحدة كل المبلغ. ثم يعود مبلغها إليها مرة ثانية بحضور الوالد المفقود.

إن هذا التصور للكاتبة ما هو إلا تعبيراً عن مجتمع الصعود والهبوط على هذه الصورة البعيدة كثيراً عن واقع المجتمع المصري. وصعود الثروة وهبوطها أو حتى ضياعها لا يؤثر في الأطفال والشباب المشاهد للمسرحية، لكنه يُعلّمهم روح المغامرة وأساليب الاستخفاف بالأشياء، ويجعلهم ضعيفي الثقة بأسس التربية الدقيقة المبنية على أساس سليم من التجانس والتسلسل، بعيداً عن المفاجآت الطارئة، التي تصلح لأفلام وشرائط المغامرات، قبل أن تكون مادة ناجحة لدراما الأطفال والشباب.

ودراما (المفاجأة السعيدة) تعرض صورة مريضة للتربية المعاصرة. فأفكار المديرة وتصرفاتها قبل وصول المؤثر الخارجي، تكون تصرفات رياء ونفاق وعدم حياد، بل اتهاماً بالتحيز للفتاة سارة. كما تصبح هذه التصرفات نفسها بعد وصول المؤثر الخارجي سخفاً واضطهاداً يصدران عن سيدة تربوية مليئة بالعنف والغرور والصلافة. فتكشف كل هذه التصرفات عن طبيعة التربية الاستعمارية. الأمر الذي يتضح أكثر وأكثر في حرمان المديرة للطفلة (بوسي)

من حضور احتفال الأطفال، وبإصرار على أن تقف في ركن من أركان الحجرة، وفي المؤخرة.

لكن، إلى ماذا تقود هذه التربية؟

ألا تُوصّل إلى تعقيد الأطفال الصغار؟ وهم على عتبة المعرفة بشئون الحياة؟ ألا تؤدي تصرفات المديرة المربية ببعض المضطهدين منهم، إلى الإحساس بضعفه وتفاهته، وانكساره أمام غيره من الأطفال؟ وهي كلها أشياء تُحدث انعكاسات سيئة على نفوس النشء وعلى مستقبله.

إن المترجمة عند اعدادها للعرض لم تفطن إلى كل هذه المساوىء التي تضمنتها دراما (المفاجأة السعيدة). والتي تتعارض في كثير مع صورة التربية المصرية الحديثة، التي قام لاحيائها وتوطيد أساساتها مسرح الأطفال نفسه. إلى جانب الجهود التربوية والتعليمية الأخرى التي تبحث في ثقافة الطفل بعد الثورة.

إن الحديث الذي يدور بين طالبتين يكشف عن العلاقة السيكلوجية بين مديرة المدرسة والطفل أو الطفلة داخل صرح التربية الذي يقوم على تربية النشء.

« جيلان: أرجوكي يا لبنى بلاش عياط: أحسن المديرة تسمعك.
ليلى: ولو سمعتك حتلغي الحفلة وتنكّد علينا كلنا » (١٦٩).

حوار يكشف عن العلاقة بين المربّي والطفل. وهي علاقة مبنية على الخوف. بما يفضح التربية غير السليمة. فكيف نُقدّم هذه الصورة لطفلنا المصري؟

ثم، ما فائدة الصور لتربية الطفل المصري؟ إنها لا تُذكي فيه غير الارتباك والتعقيد. بل إنها لتقتل فيه روح الجرأة والشجاعة. إن إظهار المديرة وكأنها أسد شره يتجول في المدرسة. وكأنها غابة هي سيدها، يجعل من

كل أطفال المدرسة ـ جيل المستقبل ـ حيوانات صغيرة ضعيفة البأس، أمام سيد الغابة.

ان الدرامات تشبه إلى حد كبير الأفلام والشرائط الأمريكية العصرية، التي تقوم على إبراز الجوع والتجويع والشقاء والبؤس والمغامرة والمفاجأة، كعوامل ميلودرامية تبعث على التأثر المصطنع.

وفترات التعذيب للفتاتين (بوسي، سارة) بماذا تفيد؟ أفهم أن تمر بهما الدراما وسط عذابات مختلفة، لتنتصرا في النهاية بإرادتيهما. بما يمكن أن يجعلنا نثق في قوة الطفل على المثابرة والصبر والتحمّل حتى لحظات الانتصار. لكن حتى ذلك لا تسعى اليه الدراما، بقدر ما تسعى إلى تركيب الأحداث تركيباً مفتعلاً، حتى تصل إلى إثبات المفاجأة السعيدة ليس إلا.

لقد قام مسرح الأطفال والشباب المصري في ظل الخط الاشتراكي. وكان بوسعه أن يحدّد لنفسه خطا تربوياً يعرض من خلاله حياة الأطفال وسعادتهم وآمالهم. على اعتبار أنّ الثورة قد اهتمت بهم اهتماماً لم يسبق له مثيل. وحتى إذا لم تكن قد تحققت على وجه السرعة انجازات الثورة بالنسبة لقطاع الأطفال والشباب، فقد كان بوسع المسرح أن يُشير إليها في محاولات لاستعجال تحقيقها. وأن يُجهّز على خشبة المسرح من الدرامات ما يساعد على هذا التحقيق.

لكن الثابت أن مسرح الأطفال والشباب وُلد كطفل مشوّه، مات ساعة ولادته. لأن العروض الأربعة التي قدمها، إلى جانب لوحات الفصل الواحد مثل (الأم، العيد) لم تخرج عن كونها شعارات ذُكرت في مناسبات وطنية، كانت الأغنية الاذاعية اكثر تعبيراً عنها في المسرح.

ان دورة المسرح في حلقة مُفْرغة قد عاقته عن أن يفتح لنفسه آفاقاً أوسع مدىً في سبيل خدمة الأطفال والشباب. لأن المشاكل كانت قائمة ولا تزال.

وعلى هذا، فاننا نرى انفصالاً واسعاً وهوة كبيرة بين ما قدّمه المسرح

الدرامي وبين ما كان يعرضه مسرح الطفل. مع تقديرنا للفوارق بين كل منهما.

ان مسرح الأطفال والشباب لم يحقق للأسف كثيراً في مجال الدرامات الاشتراكية. بل انه لم يقترب من التصور لهذه الدرامات. إلا في درامة واحدة هي (عم نعناع). حينما اختار بيئة عريضة، هي البيئة الشعبية التي جرت فيها أحداث الدراما. وهو جهد وتماس ضعيف جداً لما كان يجب أن يكون. خاصة إذا ما عرفنا أن مهمة مثل هذه المسارح مهمة عُظمى في خلق جيل من طلائـع الشباب لتكون في خدمة المجتمع الاشتراكي ومستقبله الحيوي المؤثر على الجماهير.. كل الجماهير.

هوامش ومراجع الباب الثامن

(١٦٨) عم نعناع
تأليف عبد التواب يوسف. الفصل الثالث من نص المسرحية. ص ٤٧.

(١٦٩) المفاجأة السعيدة
تأليف فرنسيس هدجسون Francis Hudgson ترجمة سميحة عبد الرحمن. الفصل الأول من المسرحية. ص ١٠.

البابُ التاسعُ

الدراماتُ التاريخيّةُ
موقفُ الشعبِ

بالنسبة لكمّ الدرامات التاريخية في تاريخ الدراما المصرية بعد الثورة، لا نستطيع أن نضع أيدينا الا على أربع درامات استلهمت من التاريخ خامتها وأحداثها وشخصياتها.

ففي دراما (ايزيس) يستلهم كاتبها توفيق الحكيم أحداثها من التاريخ الفرعوني البعيد، في اعتماد على الأسطور المصرية القديمة (ايزيس وأوزوريس).

وفي (حلاق بغداد) يجعل كاتبها ألفريد فرج درامته تنتمي إلى التاريخ العربي، مستخدماً حكايتين. الأولى حكاية (يوسف وياسمينة) من قصص (ألف ليلة وليلة). والثانية حكاية (زينة النساء) من كتاب الجاحظ.

ويستغل ألفريد فرج التاريخ مرة أخرى في درامته (سليمان الحلبي) ليعود إلى فترة تاريخية قريبة، هي عام ١٧٩٨م تاريخ الحملة الفرنسية على مصر. وهو يجعل حوادث درامته تدور في شهري مايو/ أيار ويونيو/ حزيران من عام ١٨٠٠م بين مدينتي حلب والقاهرة.

هذا بينما نجد أن عبد الرحمن الشرقاوي في درامته (الفتى مهران) يصور قرية مصرية في عصر المماليك الجراكسة في مدينة الجيزة قرب الأهرام.

من الملاحظ أنّ المسرح المصري لم يبدأ في تقديم الدرامات التاريخية إلا في

عام ١٩٥٦م. حينما قدّم دراما (ايزيس). كما أنه من الملاحظ أيضاً أنّ الدرامات الثلاث الأخرى قد كُتبت في سنوات متقاربة، وان لم تُعرض في فترات متقاربة.

فكُتبت (الفتى مهران) عام ١٩٦١م، و(حلاق بغداد) عام ١٩٦٣م، و(سليمان الحلبي) عام ١٩٦٤م.

والكُتاب الثلاثة الذين جرّبوا بكتاباتهم في المسرحيات التاريخية (توفيق الحكيم، ألفريد فرج، عبد الرحمن الشرقاوي)، تُنبئنا كتاباتهم عن اقترابهم في اشياء، وابتعادهم عن بعضهم البعض في أشياء أخرى. فنجد توفيق الحكيم هو الوحيد بينهم الذي استعمل التاريخ الفرعوني، وكان أكثرهم إغراقاً في التاريخ، وفي التمسك بالأسطورة التي عالجها في غير خروج بعيد عن الصورة الفرعونية، وفي استعمال الخير والشر كرموز مطلقة يدور حولها، حتى وهو يجنح أحياناً إلى التعبير عن مشكلة الشعب. لأنه يجعل همّه في النهاية ضرورة إبراز نهاية المطاف للصراع بين الخير والشر، ولمن منهما تكون الغَلَبة؟

هذا بينما نجد أن الدرامات الثلاث الأخرى تحاول التخلص من التاريخ البحت، وتهرب من الاغراق فيه، والذي أخذ به الحكيم، لتجعل التاريخ في الدراما إطاراً درامياً، لا يكون اكثر من مشجب يُعلق عليه المؤلفون هموم عصرهم ومرارة شعوبهم.

فإذا ما رجعنا إلى الفترة الزمنية التي كُتبت فيها دراماتهم التاريخية الثلاث، والتي تقع بين أعوام ١٩٦١م، ١٩٦٤، أدركنا أن الفترة السياسية التي كانت تعيشها مصر، كانت سبباً مباشراً في ميلاد هذه الدرامات، التي كانت تحاول أن تقول شيئاً، لم يكن من السهل النطق به في صراحة أو مباشرة أمام الجماهير. وأدركنا مرة ثانية سر استعمال التاريخ كشماعة ومشجب عند هؤلاء الكُتاب، الذين يعرضون في دراماتهم أفكاراً جريئة، كانت في حاجة إلى البحث عن أي شكل تُلبسه أحداثها، ليصبح رداء خارجياً لها، حتى ولو كان

هذا الشكل، هو الشكل التاريخي.

•

في (حلاق بغداد)

نتعرف في غير عناء على ضيق الكاتب. ونجد بطله (يوسف) يُلقي في حواره بتشاؤمية، هي نظرة الكاتب للقهر السياسي الذي كان يسود مصر، والذي كان يتمثل في حركة الاعتقالات والقبض على الماركسيين، والحد من الحركات التقدمية، التي كانت الثورة المصرية تأخذ منها موقفا لم يكن قد تحدد بعد. اننا نرى كلمات البطل هي أحاسيس ألفريد فرج نفسه، الذي لم يكن بوسعه أن يُعبّر عن كلماته التالية، إلاّ من خلال الشكل التاريخي الذي استعمله في الدراما.

يقول (يوسف) لـ (ياسمينة):

« لقد عافت نفسي معايشة الناس. ابتذلوا حياتنا ودنّسوا أشياءنا. كرهت القذر والظلم والسوقية والرياء. العالم ركام قذر. الأنهار تجري في كل أرض ونحن نجفّ من الظمأ. الشمس تُشرق كل يوم، ونحن نتخبط طول حياتنا في الظلام »[١٧٠].

. . . .

« ياسمينة: أنصبح شهداء؟

يوسف: شهداء هذا العصر »[١٧١].

إن فكرة (منديل الأمان) الذي يُعين الضعيف، والذي يحتاج إليه كل مواطن، وهو ما يطلبه (أبو الفضول) بطل الدراما لكل واحد من الرعيّة حتى يعمّ العدل، ما هو إلا إشارة واضحة إلى الضغط الاجتماعي المتولد من الضغط السياسي. وهو ما يبرّر حاجة كل الرعيّة إلى سحر هذا المنديل.

إن الدراما من نوع الكوميديا. ومع ذلك فان ما أراد الكاتب أن يقوله من خلف واجهة التاريخ، يظهر ضمن تعبيراته المريرة البارزة في حواره.

لتأكيد فترة العصر، وتأكيد معانٍ أخرى تقول أن الإنسان ايجابي بالغريزة، يرفض السلبية التي كانت تفرضها السلطات في ذلك الوقت، وكذا الصمت الذي كان يرفضه الكاتب على بطله (أبى الفضول) لم يكن إلا إشارة ذكية، بل ودعوة ملحة إلى الديمقراطية، وإلى السماح بحرية الكلام والكلمة، حتى تتحقق الغاية . . غاية انفراج الحريات .

في (سليمان الحلبي)

وكما يفعل ألفريد فرج في (حلاق بغداد)، يفعل في (سليمان الحلبي) . ان أهمية استعمال في سليمان الحلبي، أن الدراما لا تقتصر على الحقبة التاريخية التي تبحث فيها (فترة الحملة الفرنسية على مصر) . لأنها تتجاوز حدود هذه الحقبة لتخاطب العصر الحالي، نافذة إلى الضمير، وإلى التجربة العصرية .

لقد كُتبت الدراما في ظروف نضال مع الاستعمار في مناطق كثيرة، عربية وافريقية. وكانت هناك حرب اليمن، وحرب الجزائر، وحرب الكونغو. وكان هناك شعور خاطىء ودعاية كاذبة بأن معارك التحرير قد أنجزت. ولم يكن ذلك صحيحاً . لأنه كانت ـ ولا تزال ـ هناك شعوب في أفريقيا تناضل من أجل حريتها. وهو الشعور الذي جعل ألفريد فرج يحاول التصحيح من وراء التاريخ. وهو الذي جعله يختار ثيمة جيدة موضوعها التحرير. ليقول كلمة، كان من الصعب النطق بها وسط ظروف عامي ١٩٦٢ م، و١٩٦٣ م .

ان القلق والتفكير المضني والألم الذي كان يسيطر على بطله (سليمان الحلبي)، ما هو إلا التفكير والقلق والألم الذي كان يساور الإنسان المصري المعاصر .عاكساً أحاسيسه لبناء العدل الاجتماعي على أسس سليمة . وفي هذا تكمن فلسفة الكاتب في اختياره لحظة ارتطام المدينة الغربية تحت الرايات الاستعمارية، بالمدينة الشرقية في إحدى لحظات يقظتها .

المدينة الغربية تعني الغزو الاستعماري، وبداية غزوات القرن التاسع عشر لمصر. والمدينة الشرقية تتمثل في مصر، باعتبارها قلب الشرق العربي.

إن التصدي للاستعمار الفرنسي زمن الحملة الفرنسية، ما هو إلا إعلان لثمن العدالة التي كان يبحث عنها كل شعب مُعادٍ للاستعمار الحديث، بعد أن امتد المد الثوري إلى شعوب القارات التي عانت كثيراً وطويلاً من ويلات الاستعمار.

في (الفتى مهران)

ومهما حدد المؤلف عبد الرحمن الشرقاوي زمن درامته (الفتى مهران) بالقرن الخامس عشر الميلادي، فان درامته تخاطب العصر في قوة وصراحة شديدتين.

ومهما ظهرت الشخصيات في الدراما من عصر سابق، فانك تُحس أن هذه الشخصيات ما هي إلا أنا وأنت وهو، وكل المواطنين الذين يجلسون في المسرح، والذين نتقابل معهم في الشارع بعد انتهاء العرض المسرحي.

الدراما تقدم الآلام والمشكلات، وتعرض الآمال والأحاسيس والأماني المعاصرة من خلال صورة وهمية مستعارة من التاريخ القديم.

إن هذا التاريخ نفسه، هو الذي يجعلنا نقف ضد كلمات الشرقاوي التي يقول فيها...

«وما كان لي أن أكتب الفتى مهران أو أنشرها إلا في ظل وضع ثوري متحرر فيفجّر طاقة الكاتب وطاقة الجمهور المتلقي. وهي مسرحية تتحدث عن تاريخنا ونضال شعبنا في عصر حالك في سبيل الحقيقة والعدل والسلام والحب. وتُشير إلى حتمية الحل الثوري وإلى حتمية قيام ثورة ١٩٥٢م كضرورة تاريخية لانتصار هذا الشعب»(١٧٢). وهو نفس الإطار التاريخي

الذي يَفصح عن حقيقة الثورية عند الشرقاوي بالنسبة لأفكار عصره وموقفه الأيديولوجي .

لقد مُنعت الدراما بعد تمثيلها على المسرح بعدة ليال . كما أوقف عرضها في الإذاعة أو التلفزيون المصري . واضطُهد الكاتب من جرّائها . ولم يستطع التاريخ أن ينفُذ من السلطة . ولم يقدر الإطار التاريخي أن يكون حيلة تهرب من الرقابة لتُنقذ الدراما من مصيرها . لأن أفكار المؤلف كانت تعبيراً رمزياً عن أحداث الواقع السياسي والواقع الاجتماعي في مصر في فترة كتابة الدراما عام ١٩٦١م . حيث نُشرت في العلن بذور التشكيك، في وقت كانت تتحول مصر فيه إلى التأميم وإلى الدخول في طريق الاشتراكية . ومهما وضع الشرقاوي حواره في الصورة التاريخية في الدراما ، فان شعره كان يُعبّر عن أزمة العصر حين يقول بطله مهران . .

« عصر الإنسان المقهور . الإنسان يعيش الآن حياة القهر . الحب الفاجع يقهره . قانون الغابة يقهره . الذئب الكاسر يقهره . الأحلام تدمّره . الثور الهائج يقهره . الجرثومة تقهره . القهر القهر . دستور العصر . عصر القهر، عصر الأكذوبة والعهر . فلأبصق في وجه العصر . أنا أبصق في وجه العصر » (١٧٣) .

فإذا ما حللنا القيمة الدرامية التي تضعها دراما الشرقاوي تنصهر من بين جنبات التاريخ، فاننا نستنتج من منولوج شخصية (مُجير) في الدراما ، صورة للقهر الذي لقيه الكاتب أيام اعتقاله مدة سبع سنوات في أحد معسكرات الاعتقال لاتهامه بالماركسية منذ عام ١٩٥٧م وحتى عام ١٩٦٤م .

وهي سنوات الاعتقال السبع . والتي يُشير إليها في درامته بالأيام السبعة حين يقول . .

« أيام كُنا نحلم فيها بالمستقبل. بوضاءته وبعزته وببهجته. أيام كُنا نلقي فيها بالكلمة في وجه القدر الغاشم نفسه. سبعة أيام بلياليها والأيام. واليوم هنالك كالأبد. وفي ذاك الابد الوحشيّ، نسينا الريح وضوء الشمس. وعرفنا الزحف على البطن، وسحْق العظم، وحنيْ الرأس وعضّ الأرض وهوان اليأس. وعرفنا طأطأة الظهر. وعرفنا الذقن إذا هي ما التصقت بالصدر. وكيف يراد لإنسان أن يقضي أيام العمر يركع، ثم يعود ليركع من بعد، ويعيش ليركع، ثم ليركع أبد الدهر؟ » ـ الفصل الثاني.

•

موقف الشعب

تتميز الدرامات الأربع بأنها تُفسح للشعب المجال بأن يظهر وله كيان هام داخل الدراما. سواء كان هذا الشعب فرعونياً في (ايزيس) أو عربياً في (حلاق بغداد) أو مصرياً عند (سليمان الحلبي) أو مملوكياً في (الفتى مهران). لأنه مهما استعارت هذه الدرامات من أردية زمنية، فإننا نلحظ أن الشعب المقصود في الدراما هو الشعب المصري المعاصر. وظهور الشعب في الدرامات التاريخية نراه يجسّد الموقف الشعبي في قوته، وهو ما اتفقت عليه الدرامات الأربع، وبنسبية تختلف في كل دراما عن الأخرى.

في (ايزيس)، تتحرك الشخصيات العظيمة مثل (أوزوريس) ملك مصر الفرعوني. تعمل وتجاهد لصالح الحياة، ولصالح الشعب المصري والتقدم الإنساني. ويظل هذا الترقي للشعب هو الشُغل الشاغل لملك مصر، وهو المحور الذي يدور حوله في تصرفاته، وتدور حوله بالتالي الأحداث المسرحية في الدراما. ويُفلسف توفيق الحكيم قوة الشعب فلسفة كبيرة، حتى يجعلها في مقام قوة الشمس التي لا مناص من الاعتراف بها، والاقتناع بدورانها.. وشروقها وغروبها في نظام محكم دقيق. بل إن مشكلة الحُكم التي يهتم بها

المؤلف في درامته تجعل الشعب هو الطرف الآخر الذي يقف أمام الحاكم، وترفعه إلى مصاف الأقوياء والحُكام، بعد أن كان في درامات سابقة، ضائعاً مداساً لا يظهر أبداً. وهو وحتى إن ظهر، فإنه يظهر ضعيفاً لا حول له ولا قوة بدون سند.

إن (ستُ) آله الشر يلجأ إلى الجماهير لتُناصره مُلكه. حقيقة ان الحكم كان يشير إلى التضليل السياسي الذي يلجأ اليه بعض الحُكام للتأثير على الجماهير. لكن ذلك لم يمنع من أنْ تبرُز قوة الشعب كشيء له كيانه وجبروته. لأن تكتلهم وتماسكهم بعضهم البعض كان يُخيف كثيراً من الحُكّام.

لكن هذا الدور المتمثّل في القوى الشعبية لا يظل تابعاً لآله الشر (ست) لأنه سرعان ما يتغير، ويندحر الظالم. وتبقى قوة الشعب بجانب الخير خيّرة مثله، تنصر الخير على الشر، وتقف منتبهة إلى دورها الايجابي الفعّال.

•

وفي (حلاّق بغداد) نجد أنّ قوة الشعب العربي في الدراما لا تقتصر على الانتصار له في النهاية، كما فعل الحكيم في (ايزيس)، وانما نجد ألفريد فرج يهتم بما هو أبعد من ذلك.

انه لا يكتفي بالصراع الذي يضعه بيد حاكم ومواطن من الشعب. لكنه يتجاوز ذلك ليؤكد البطولة الإنسانية والشعبية. فيرتفع بالمواطن الشعبي فوق الحاكم. ونرى رجل الشعب وقد أصبح أعلى قيمة من الرجل الحاكم.

وعلى هذا تأتي صفات البطولة في حلاق بغداد من المستويات الشعبية العادية. ولا تخرج من المستويات الرفيعة أو النماذج العالية.

والبطولة الإنسانية التي حمّلها الكاتب شخصية (أبي الفضول) ـ بما تنطوي عليه من سلوك وأمانة وحب وكفاح شريف ومعارضة لسلوك الحكام ورجال الطبقة العليا ـ تقود إلى إبراز تناقض اجتماعي طبقي بين الفقراء والأغنياء،

وتطرح على الدراما مشكلة طبقتين متباعدتين، هما طبقة (الشبندر) أغنى أغنياء التجار، وطبقة (أبي الفضول) أفقر الفقراء.

بل ان المؤلف يبالغ إلى حد ما، حينما يُغرق في تصوراته. فيتحيز في غير إنصاف للفقر ويعتبره.. «جريمة خطيرة تفوق جرائم القتل العمْد والسرقة والاغتصاب»(١٧٤). فيتحول مع مبالغته في موقف الشعب، إلى أن يصرف نظر المتفرج أحياناً عن القيم الإنسانية الرقيقة التي ضمّنها شخصية البطل أبي الفضول. الباحث عن الضمير الإنساني، كواحد من أبناء الشعب. وقد كان يكيفه أن الحلاّق البسيط (أبو الفضول) استطاع كواحد من الشعب المعبّر عن قوته، أن يكون سبباً في تعرية مظالم الحكام ومفاسدهم. وهو هدف جديد للدراما وجدير بها، لأنه يرفع هذه الشخصية البسيطة إلى مصاف العظماء.

•

وبينما نجد هذه المبالغة في الشعبية في (حلاق بغداد)، فان دراما (سليمان الحلبي) تعتبر أقل الدرامات التاريخية إبرازاً لقوى الشعب. إذ لم تظهر هذه العناصر الشعبية فيها إلا في خطوط فرعية باهتة.

ان اهتمام المؤلف بالبطل التراجيدي (سليمان الحلبي)، وبالكورس المعلّق على الأحداث لم يُبرز من القيمة الشعبية، رغم اعتقاد الكاتب أن الكورس كان يمثل الشعب في درامته.

اننا نختلف في النتائج التي خلعها الكورس على الدراما فيما يتعلق به كقوة شعبية، تريد أن تقول شيئاً.

ان تعليقات الكورس بالنسبة للعدل لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم القوة الشعبية. ولهذا فقد الكورس تأثيره في التحدث باسم المجموعة أو المجاميع. ولم يكن يُعبّر في الدراما الا عن نفسه فقط، دون أن يستطيع الامتداد إلى ما هو أبعد من ذلك.

•

ولعل أبرز مواقف القُوى الشعبية بالنسبة للدرامات الأربع، هو موقف الشعب في (الفتى مهران).

لقد استطاع عبد الرحمن الشرقاوي أن يضع الشعب في مواجهة حقيقية مع السلطة، وفي وضع مكشوف تماماً. السلطة تُعلن عن نفسها وعن سلوكها في وضوح وجرأة. والشعب هو الآخر يعلن عن تمرد، يصبح رد فعل لِفعل السلطة، وفي وضوح وجرأة أيضاً.

السلطة هي الدولة. ومهران وأعوانه هم الشعب. وتكون النتيجة أن تظهر أمامنا دولة بسلطانها وأمرائها وأعوانها في طـرف. وتقـف مـواجهـة لها على الطرف الآخر ـ وفي تحدٍ بالغٍ ـ سلطة شعب جائع يزأر، ويسطو في جرأة على مقدّرات الأمراء وعلى الزرع.

ولا تكتفي السلطة الشعبية بهذا، وإنما ـ وإمعانا في التحدّي ـ تُفرّق المحصول الزراعي والخمر المسلوبة من الأمراء على الشعب في اشتراكية يخلعها الكاتب المعاصر على الدراما.

وهو ما نعتبره محاولة علنية لدحر القوة الغاشمة. محاولة تتبعها محاولات أخرى تسير في نفس الطريق، وعلى نفس النهـج، مـن أجـل ايقـاظ النـاس (الشعب) لثورة تبعث على التغيير. ان قوة الشعب في (الفتى مهران) تعبّر عن فكرة الصراع الاجتماعي الذي يرى الكاتب إلقاء تبعته على كاهل الشعب، ويرى أن أمله لا ولن يتحقق، إلا بالثورة الشعبية التي يحلم بها ويفكر فيها ملياً.

ويتضح من معالجة القوى الشعبية في الدرامات التاريخية أنها قُوىً أصبحت تتسم بالواقع الاجتماعي أكثر مما تتسم بالواقع السياسي، الذي كان سائداً في الدرامات الوطنية. فضلاً عن ظهور الدور الجاد الذي تلعبه القُوى الشعبية في

الدرامات التاريخية . وذلك باحتلالها مكاناً له تأثيره على الحدث وعلى مشاهد الدراما .

وهو دور إنساني لأنه يتعرّض للقُوى العليا الضاغطة ، ويقف في مجابهتها أحياناً حين تسمح الظروف بذلك ، في استلهام للتقدم الإنساني للفرد المعاصر ، وتوفير لقمة العيش له من براثن السلطة وأنياب الأسود الغاشمة . وهو ما لا نجد له مثيلاً في دور الشعب عند درامات أخرى .

هذا التصور الشعبي الجديد في الدرامات التاريخية قد أظهر البطل الجديد ، الذي كان عليه أن يحمل تعليمات مؤلف الدراما طوال الأحداث ، ليسير بها إلى النهاية التي يختارها المؤلف لدرامته .

وهو بطل كانت تفرض عليه الظروف الاجتماعية أن يتصرف على نحو جديد ، لم يكن معروفاً من قبل عند الشخصية المصرية . وتصرفات الشخصية الجديدة تكمن في عدم رضوخ بطل (حلاق بغداد) كفرد من الشعب ، للقيم البرجوازية التي كان يُطلقها حُكّامه . وهي تصرفات كانت تعلو به أحياناً إلى مصاف البطل التراجيدي ، الذي كان محتّماً عليه السقوط ، لأن شيئاً ما خطأ في حياته . وهو الشيء الذي كان لا بد منه أن يكون ، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتكوين الشخصية المسرحية .

ان أبا الفضول يحشر نفسه في شئون المواطنين ، وخصوصاً الغلابى من أمثاله . ينصّب نفسه مدافعاً عنهم ضد قُوىً حاكمة تتسلط عليهم . فهو يتحيز في وضوح لحق (يوسف) وحق (ياسمينة) في الحياة وفي الحب . وهو يحمي - قدر طاقته - زينة النساء من الغربان التي تريد أن تنهش جسدها بعد وفاة زوجها في عطش غريزي .

وهو في هذا وذاك ينبع من أخلاقيات شخصيته نفسها . وهي أخلاقيات

تتسم بالشرف وعزة الشعبية ودرجة وعيها في معرفة طبقة الظلم والاستغلال والتعرف عليها . ثم في القدرة على وقف محاولات هذه الطبقة .

ولا يكتفي (ألفريد فرج) بأن يُحمّل شخصيته هذا السلوك الإنساني . لكنه يجعلها تستعذب الكفاح من أجل الآخرين المغمورين الغلابى . فيجعل أبا الفضول لا يستمع لنداء التردد الذي يُصيب شخصيته أحياناً ، أمام مداورات الأعداء من الحكام . ولا يتردد لحظة عن متابعة الطريق الذي اختطّه لتنصيب نفسه مدافعاً عن الظلم ، باحثاً عن العدل الإنساني .

والشخصية بسلوكها الشعبي الجديد ، تختلف في كثير عن الشخصية التاريخية القابعة في القصص والحكايات التي أخذت عنها الدراما . وهو ما نعتبره البناء الجديد الذي استحدثته الدرامات التاريخية ، في محاولاتها لخلق الشخصية المسرحية ، أهم ما يُميّز مسرح ألفريد فرج .لكن هذه المحاولات في الدرامات التاريخية تختلف بطبيعة الحال عند كاتب عن آخر . وحتى عند ألفريد فرج نفسه ، فانها كانت تختلف في درامة عن أخرى .

فبينما بعُد الكاتب في (حلاق بغداد) عن الجمود ونقل أبعاد الشخصية بحذافيرها عند (أبي الفضول) ، نراه يقع في الخطأ الذي نجت منه دراما (حلاق بغداد) . ولا يستطيع انتشال نفسه من الخطأ في (سليمان الحلبي) . وهو ما جاء على حساب شخصيته المسرحية (سليمان الحلبي) ، بتمسّكها بوقائع التاريخ .

حقيقة أنه حمّل شخصيته هدفاً ومهارة وشاعرية وعزماً وإيماناً يفوق من الناحية الدرامية الشخصية التاريخية نفسها . لكنه قد صرف همّه الكامل في بناء الشخصية على هذه العناصر . ولم يقدر على أن ينتزع جذورها من صحائف

التاريخ. وهو ما ينطبق على شخصيات أخرى في المسرحية كما في شخصية (كليبر).

وما كان من نتائجه، أننا كُنا أحياناً نقترب من التاريخ لنبعُد عن الايهام وعن الفن. وهو نقص في تكوين الشخصية الدرامية واستبدال للخلق الفني بوقائع التاريخ.

وكما رأينا القوة الشعبية في (الفتى مهران) تقف على أعلى مستوى القوى التي قدمتها الدرامات التاريخية، نجد البطل الدرامي يحقق انجازات أخرى.

ويضيف (عبد الرحمن الشرقاوي) لبطله (مهران) خصائص جديدة، أكثر عمقاً من التي ابتدعها (ألفريد فرج) في (حلاق بغداد). ان مهران الشرقاوي يكاد يتوافق في صفاته الإنسانية مع الشخصية الاشتراكية. لأنه يتبنى قضايا انسانية عامة. (مهران) يفكر في الأطفال الصغار.. حقهم وخيرهم وشرفهم ومستقبلهم. وهو ما يُشير إلى متطلبات عصر جديد بروعته وإنسانيته. وهو يناضل من أجل أفكار تُعلي من انتصار العدل والحكمة والحق والسلام. وهو لأنه خرج من بين صفوف الشعب، فانه يظل متمسكاً بمبادىء الشعب والمواطنين، حتى يسقط.

ونحن نرى في تمسّك (مهران) بهذه القيم، ومحاولة رفع رجاله وناسه اليها، محاولة عالمية حتى برغم محليتها ـ ترفعه إلى مستوى البطل الذي يُجنّد نفسه لمشاكل شعبه، وكأنه قائد أمة أو رئيس دولة.. هي دولة الشعب.

وصرخات (مهران) المستمرة من أجل السلام، ابقاء على عواطف الناس والمحبين والأسرة والأمومة والحب والرخاء. ما هي إلا مهمات قوّاد الأمم وقادتها وعظمائها. ورفْعه راية الفأس أمام السيف، واعتباره الفأس أفيد ألف مرة ومرة من حد السيف، هي دعوة إلى الخير وإلى العيش وإلى النماء وإلى البناء

والانتاج الإنساني، وإلى الوقوف في وجه الخراب والدمار والحرب والنزاعات، داخلية كانت أم خارجية.

●

★ دراما إيزيس

يكتب (توفيق الحكيم) أولى الدرامات التاريخية في المسرح الحديث بعد الثورة عام ١٩٥٥م، (ايزيس). ويقدمها المسرح القومي في عام ١٩٥٦م.

الدراما - كما سبق الإشارة - تستقي مادتها من التاريخ الفرعوني حول اسطورة (ايزيس وأوزوريس) ملكا مصر، و(ست) أخ الملك الشرير، الذي حوّله الكاتب إلى شخصية (طيفون) دون تعليل واضح لتغيير اسم الشخصية الهامة ثالثة الثالوث.

الأسطورة الفرعونية القديمة تدور حول (أوزوريس) ملك مصر المنشغل بالاكتشافات الحضارية لشعبه. و(ست) شقيقه الذي ينتهز فرصة انشغال أخيه عن الحكم، ليقيم تحالفاً مع شيخ البلد. ويقبض الشرير (ست) على أخيه (أوزوريس) في خدعة ويُلقي به في النيل. فإذا ما بحثتْ عنه (ايزيس) زوجة الملك العظيم (أوزوريس) ووجدته عاشت معه بعيداً عن حكمهما المغتصب في مصر. حيث يذهبان بعيداً إلى (ببلوس) وهناك يُنجبا ولدهما (حوراس). إلا أن شرور الغاصب تنال من أخيه بعد أن يقبض عليه مرة ثانية. ويُقطّعه إرباً إرباً إلى أربعة عشر قطعة ويرمي بها في أجزاء متفرقة. ويدور صراع بين (ايزيس) الصامدة الباحثة خمسة عشر عاماً عن زوجها وحبيبها، وبين (ست) طيفون الحكيم. ويُرجّح جانبا الأم ولدها (حوراس) الذي أصبح شاباً يافعاً. وينكشف الأمر الدفين الذي ظل حبيساً مدة خمسة عشر عاماً في صدر (ايزيس). وينصرف الشعب إلى الغاصب، لينصّب (حوراس) ملكا شرعياً على البلاد في نهاية الدراما.

ماذا فعل الحكيم بهذه الأسطورة؟

إذا ما تتبّعنا انتاج (الحكيم) بعد الثورة، بعد فترة الصمت التي سجلها تاريخ أدبه عليه، نجد أن دراما (ايزيس)، هي الدراما الثانية التي كتبها عام ١٩٥٥م بعد (الأيدي الناعمة) عام ١٩٥٤م.

وقد كُتبت (ايزيس) في نفس العام الذي كتب فيه درامته الثالثة في هذه الفترة (صاحبة الجلالة).

والدرامات الثلاث تُكوّن حلقة واحدة، تُعبّر عن المرحلة المذبذبة غير المستقرة التي كان يَعبُرها أدب الكاتب. وهي مرحلة لا يمكننا وصفها بالثورية الخالصة. لأن دراماته لم تكن تُعبّر عن هذه الثورية، بقدر ما كانت تدعو لها.

إلا أننا نرى - رغم ذلك - أن دراما (ايزيس) تختلف عن سابقاتها. في أن الشعب فيها يلعب دوراً هاماً. وفي اعتقادي أن مجرد اهتمام الكاتب بالشعب يُعتبر تحركاً له وقْعه بعد فترة جوده السابقة. هذا الشعب الذي نرى له بعد ذلك صورة مخالفة تماماً في درامته بعد التالية (الصفقة - عام ١٩٥٦م).

استطاع المؤلف أن يُقيم في دراما (ايزيس) تحالفاً شريراً بين (طيفون) الشرير وبين (شيخ البلد). وأن يوظّف تحالفهما لخدعة الشعب المصري. حتى يكتشف الشعب أساليبهما الدنيئة قرب نهاية الدراما، فيهربان معا في غضبة الشعب، تاركينْ الملك لصاحب العرش الشرعي.

وإلى جانب التحرّك الذي أحرزه الكاتب في درامته (ايزيس)، فاننا نرى الدراما أول تجربة حاولت استخدام رموز الديانة المصرية في محاولة درامية للتعريف بالتاريخ المصري من على خشبة المسرح. والكاتب بين تحرّكه واستخدامه الرموز يُكوّن الخيط الفكري للدراما، والذي يؤكد صمود الشعب المصري أمام كل الغزوات الخارجية، كما يبرهن على تميز الشخصية المصرية. هذا التميّز الذي يضعه مناصفة بين شخصيتي (ايزيس) وابنها (حوراس).

فإيزيس تصبر أعواماً طوالاً لا تكفّ فيها عن البحث عن أشلاء زوجها المتناثرة، وحوراس لا يقر له قرار إلا بعد أن يهزم الطاغية ويُعلن الحق ويسير بشعب مصر إلى التقدم.

ولهذا فاننا نرى ظهور (ملك ببلوس) في نهاية دراما الحكيم ظهور مفتعل لا يفيد الدراما. بقدر ما يضر الموقف البطولي الذي يُعبّر عن الصمود، والذي جعله المؤلف خطأ فكرياً هاماً في المسرحية. ان حضور ملك (ببلوس) ليكون شاهداً على ما يحققه (حوراس) بقوته، يُضعف ويُقلل من القوة المنتصرة بحد السيف، والتي تقيم العدالة بقوتها وقوة الشعب. لأن أزمة الدراما بحضور الملك (ببلوس) تُحلّ بمؤثر خارجي مفاجىء. إذ ليس له من وظيفة لحضوره في الفصل الثالث الأخير إلا كشْف الحقيقة التي لم تكن تهُمنا في قليل أو كثير. لأننا لا نطلب مبررات من الدراما. وإنما نرتاح لانتصار العدل على الظلم، وإفاقة الشعب بعد طول رقاد.

ان التحول للجماهير وللشعب، يُفصح عن وجهة نظر المؤلف في تبصير الشعب. وضرورة أن يتحلّى بالنظرة الصائبة. وهو تحذير للشعب ذاته بألا ينخرط في صفوف المدّعين والمشعوذين من أمثال (طيفون). لأن النظرة الخيّرة التي يضعها (الحكيم) هي نظرة انسانية تعود على الشعب أول ما تعود. وهي نظرة تُغلّب الوفاء على الغدر، والتبصير على التضليل، واحترام نزعات الفرد بدلاً من احتقارها.

وبينما يبقى (حوراس) أمل مصر في الحق والعدل. و(طيفون) رمزاً للسياسي الداهية. فاننا نستطيع أن نرى وجه مصر في (ايزيس) وهي تجدّ وتشقى وتجوب الآفاق في بحث مستمر عن الجانب المضيء في حياة الإنسانية، لتؤكد جوهر الأشياء والحياة.

* دراما حلاق بغداد

دراما (حلاّق بغداد) كوميديا خيالية كتبها (ألفريد فرج) عام ١٩٦٣م. وقدمها المسرح القومي في ١٦ يناير/ كانون الثاني ١٩٦٤م. مكان الحوادث بغداد الخيالية. والزمان لم يحدده الكاتب تماماً. وإنما أشار إلى أنه القرن الخامس أو السادس الهجري، وحسبما قال« كما تشاء »، زيادة في الايهام بالخيال الذي أطلقه داخل درامته.

الدراما تقوم على حكايتي (يوسف وياسمينة، زينة النساء). والبطل في كل من الحكايتين هو حلاق بغداد، الذي يشبه إلى حد كبير الشخصية المشرّدة في روايات المشردين (البيكاريسك Picaresque). « وهو نوع من الروايات انتشر بوجه خاص في اسبانيا، ويروي قصة المغامرات البوهيمية لشخصية مشرّدة قد يكون صاحبها أفّاقاً أو محتالاً أو مجرد مغامر خفيف الظل. وتفتقر هذه الروايات عادة إلى التماسك المحكم »[١٧٥].

إلا أن بطل (حلاق بغداد) يختلف عن البطل المشرّد في روايات المشرّدين. في أنه يحمل بين جنباته هدفاً قومياً سامياً. فهو في الحكاية الأولى يثبت أو هو يحاول أن يُثبت أن النصر للحب، وأن الحب يجتاز كل العقبات والعراقيل التي توضع في طريقه، أو في طريق الشخصيات المحبّة في الدراما.

والبطل في الحكاية الثانية يكون مغامراً خفيف الظل. لكنه لا ينسى أن المؤلف قد حمّله مهمّة شاقة. هي محاولة إرساء دعائم العدل. على اعتبار أنّه أحسن الطرق لنظام اجتماعي انساني سليم.

وبين هذه المهام الجسام التي تدور في ذهن الكاتب، وبين الشكل الكوميدي الذي يُغلّق به درامته بحكايتيها، وإلى جانب الحدث الكوميدي الخفيف، لا

يجد (ألفريد فرج) إلا اللجوء إلى اللغة ليجعلها طيِّعة في خدمته ، وفي خدمة النوعية التي اختارها للدراما ، وأعني بها الكوميديا . فقد كان من الضروري أمام دراما تشير إلى التشاؤمية وإلى القهر السياسي وإلى معانٍ أخرى ، كان من الضروري أن يبحث الكاتب عن مخْرج ليصُبّ فيه أفكاره هذه ، دون أن يلحظها أحد ، حتى تصل إلى الجمهور ، كما أراد لها الكاتب ، مُغلّفة بحرير ناعم أملس .

وكانت اللغة هي أحد العناصر الهامة التي استعملها الكاتب لتحقيق فكرته ودرامته . فجاءت اللغة خليطاً بين الفصحى والعامية . كان الحوار يجري باللغة الفصحى ، حتى إذا ما تخلل الحوار نكتة أو موقف كوميدي ، انقلبت اللغة إلى اللهجة العامية دون سابق إنذار . كاسرة التناسق السابق للغة الفصحى ، مؤثرة بذلك في الجمهور المشاهد ، وولّدت بالتالي الفكاهة والضحك لسببين .

السبب الأول ، نتيجة المفارقة بين اللغتين الفصحى واللهجة العامية . والسبب الثاني ، نتيجة المفاجأة التي تأتي عليها هذه المفارقة من المزج بين لغتين .

ولذلك فإننا لا نستطيع أن نقبل ما ذكره (ألفريد فرج) في رأيه في استعماله للغة في الدراما (حلاق بغداد) إذ يقول . .

« سيلحظ القارىء أني لم أستخدم اللغة الفصحى الصريحة بمقوّماتها المعروفة ، لغة هذه المسرحية . كما أنني لم أستخدم اللهجة العامية ، وأنني أيضاً لم أزاوج بينهما »(١٧٦) . لأننا نرى أن الكاتب قد استخدم اللغة الفصحى الصريحة . ثم وضع إلى جانبها ـ وفي قرب شديد ـ اللهجة العامية . ثم هو قد زاوج بعد ذلك بين اللغة واللهجة لمحاولة توليد الكوميديا ، نتيجة المفارقة بينهما ، وبمساعدة عنصر المفاجأة التي تتسم بها هذه المفارقة . وهو ما استعملته قبلاً درامات أخرى كثيرة . وولّدت نفس الكوميديا ، أو كوميديا قريبة

منها، حين تجاوزت عن اللغة الفصحى كاسرة ايقاع اللغة بالمفارقة.

ولهذا فنحن نرى أنّ المحاضرة المكتوبة والتي اختتم بها الكاتب كتابه المطبوع عن المسرحية في تفسير لغة المسرحية غير ذات قيمة. لأنها تحصيل حاصل. ومحاولة لادّعاء الحصول أو التنقيب عن شكل جديد، نرى نحن أنه قد سبق استعماله ولا يزال يجري استعماله في الدرامات المترجمة، كدرامات (موليير) التي قدمتها المسارح المصرية المختلفة. والتي زاوجت بين اللغتين. بأن جعلت ذروة الجملة المسرحية، أو رد بعض الشخصيات على بعضها الآخر يصبح باللهجة العامية، فولّدت بذلك الكوميديا.

لأننا إذا حللنا عبارة المؤلف «لم أستخدم اللغة الفصحى الصريحة... كما أنني لم أستخدم اللهجة العامية، وأنني أيضاً لم أزاوج بينهما» خاتمة المسرحية. فأي لغة قد استعملها في درامته إذن؟

ان الدراما قد استعملت بالفعل كل ما يتنكر هو من استعماله. من الطبيعي أن اللغة ومفارقاتها، ومفاجأة هذه المفارقات لم تكن هي الباعث الأول على توليد الكوميديا. لأن المشاهد المسرحية نفسها والمتناقضات كانت من عوامل ظهور الكوميديا. خاصة في مواقف حب بين (يوسف، شفيقة) على غرار الشكل الأوروبي المتمدين الذي يستغربه المجتمع العربي أو الشرقي. أضف إلى ذلك المشاهد المحكمة التي رسمها الكاتب في حذق، مثل أن يثرثر يثرثر ويظل يثرثر الحلاق ويسترسل في أقاصيصه وحكاياته لـ (يوسف)، في الوقت الذي ينتظر فيه (يوسف) حبيبته للقاء حار، وينتظر أيضاً في الوقت نفسه أن ينصرف الحلاق الثرثار من فوره في التو واللحظة.

فإذا كان المؤلف كما يقول..

«أنه يختار أسخن القضايا السياسية»[١٧٧]. فاننا لا نرى في النهاية السعيدة

لدرامته إلا تنازلاً وضعه الكاتب ليختم به كوميدياه. هذه الدراما التي تعبّر عن الديمقراطية، وترفع شعار حرية الكلام والكلمة، التي كان محروماً بها بطلها الدرامي. والتي كانت تجر عليه المصائب تلو المصائب، كلما زاد في الكلام رغياً وثرثرة. وهو ما يعني أن (ألفريد فرج) انطلق وراء كوميدياه وانحرف عن القضية الأساسية التي طرحها داخل الدراما. وهو ما كان من شأنه أنْ حجب امتدادات طبيعية، كان يمكن أن نحصُل عليها، أو أن تقودنا اليها درامته. مثل الإحساس بفوارق الطبقات بين الأغنياء والفقراء، بين رجال السلطة وأفراد الشعب، بين القمع وحرية الكلام. وهي قضايا أظن أنها أقيم وأجدى للجماهير وأسخن، من ضحكات وقفشات ومفارقات ومفاجآت لغوية، يمكن أن نحصل عليها في أي مسرح تجاري خاص.

★ دراما سليمان الحلبي

في عام ١٩٦٤م يكتب (ألفريد فرج) درامته التاريخية الثانية (سليمان الحلبي). ويمثلها المسرح القومي في عام ١٩٦٥م.

الدراما من النوع الذي يمكن أن نُطلق عليه (الدراما التاريخية السياسية). وهي تاريخية لأنها تعود بنا إلى أواخر القرن الثامن عشر وآخر سنة فيه (١٨٠٠م). وإلى اليوم الذي تم فيه القبض على (سليمان الحلبي) طالب الأزهر (٣٤ سنة) بعد حوالى ساعة واحدة من عثور الحرس على جثة الجنرال الفرنسي (كليبر Clebre) أحد قواد الحملة الفرنسية على مصر.

وسياسية لأن الحدث الأول في الدراما مبعثه هذا الاستعمار الفرنسي الذي قدم إلى قلب الشرق، وظل بمصر ثلاث سنوات حتى رحل عنها إلى غير رجعة. وهو ما تستلهم منه الدراما الارتفاع باللحظة الدرامية التي يطعن فيها (الحلبي) واحداً من أعظم جنرالات فرنسا المستعمرة. كما تتعرض الدراما

للغرامات التي كانت تُـوقّعهـا قـوى الاستعمار على الوطنيين. فحكمـت على (السيد السادات) زعيم الثورة بمبلغ ٨٠٠,٠٠٠ فرنك فرنسي يدفعهم خلال شهر واحد. وعلى (اسيد أحمد المحروقي) شبندر التجار بمصادرة أمواله وعقاراته.

كما أن الخطوط الفرعية التي امتلأت بها الدراما كانت تعمل على ابراز الجانب السياسي لدراما (سليمان الحلبي) التاريخية. سواء ما كان خاصة بعرض وجهة نظر الجنود الفرنسيين وانقساماتهم على أنفسهم أولاً، ثم على بلدهم فرنسا ثانية. أو ما كان خاصاً بإبراز الأزهر الشريف كمركز وطني للثورة المصرية، حيث قدّم من أساتذته الشبان من وطني مصر ١٣ شيخاً استشهدوا على المشانق الفرنسية.

والدراما في أربعة فصول. وتحتوي على ٤٤ مشهداً قصيراً موزعين على النحو التالي:

- الفصل الأول ١٠ مشاهد.
- الفصل الثاني ١٣ مشهداً.
- الفصل الثالث ١٦ مشهداً.
- الفصل الرابع ٥ مشاهد.

وكثرة مشاهد الدراما قد قطّعـت أوصـال الدرامـا. ولم تُعـط الفـرصـة للاستمرار الفني أو التكامل الدرامي لوقائع المشهد الواحد. خاصة وأنه كان بامكان الكاتب أن يدمج مشاهد كثيرة في مشهد واحد، حتى لا تفقد الدراما مزية التماسك الفني.

وكان من نتيجة كثرة المشاهد هذه ـ إلى جانب تقنية المسرح الدوّار الذي استعمله المخرج (عبد الرحيم الزرقاني) ـ أن كان الجمهور يلهث وراء لفّة

خشبة المسرح، محاولاً اللحاق بالمشاهد المشهد تلو المشهد. . الأمر الذي أدّى إلى القضاء على فهم النظّارة لكثير من أبعاد الدراما التاريخية السياسية. رغم معرفته قصة الدراما ومضمونها من وقائع التاريخ.

وهو ما يؤكد حق الدراما الكامل في الصياغة الدرامية، بما يتناسب ويتوافق مع المضمون والشكل الدرامي، حتى ولو كانت الثيمة المكتوبة معروفة في صحائف وكُتب التاريخ.

كما أنّ كثرة المشاهد، إلى جانب حالة اللهث التي ولّدتها لدى الجماهير، قد احتوت على مشاهد غير ذات قيمة. لأن المشهد أحياناً لم يكن يؤدي إلى شيء درامي. فما يكاد يبدأ حتى ينتهي. كمشهد زيارة (الحلبي) الخاطفة لزوجة (السادات). ومشهد ابنة (حدّاية) مع الجنود الفرنسيين، وغيرهما من مشاهد قصيرة أخرى لم تكن تضيف جديداً إلى صلب الدراما. بقدر ما تُفتت قوتها وتُبعثر كيانها.

وقد خصّص الكاتب بعض المشاهد في المسرحية لكورس عصري. لم تكن لكلماته أي أثر فعّال. فهو ـ وإن كان محايداً ـ إلا أنه من المفروض أن تكون له وظيفة قد اختاره لها الكاتب. فإذا لم نُحس نحن من خلال الدراما بوظيفة هذه الشخصيات الثلاث المتحدة في صوت واحد، والتي خُصّصت لها مشاهد منفصلة عن بقية المشاهد الأخرى. فانه لا يسعنا إلا أن ننصرف عنها، ونصرف النظر عما تُلقيه من حوار.

إن دراما (سليمان الحلبي) قد قدّمت دراسة سيكلوجية للشخصية العربية التي تركت بلدها ومسقط رأسها (حلب) وجاءت إلى القاهرة لتقتل قائداً من قُواد الاستعمار.

والدراما وإن قدّمت شخصية درامية مليئة بالتوتر والتردد ـ على نموذج

(هملت) شيكسبير - فانها استطاعت أن تجعل من (الحلبي) بطلاً درامياً ، قبل أن تستكمل تشريحها السيكلوجي لشخصية (الحلبي) . هذا التشريح الناقص الذي لم يكتمل للشخصية الدرامية .

حقيقة أنّ مشهد الأقنعة يشير إلى هذا التشريح الذي يعنيه (ألفريد فرج) . لكنه لا يكون كافياً ، لأنه يقودنا فقط إلى التعرف على الشخصية دون أن يُقدم تشريحاً سيكلوجيا لها ، نستنتج منه أبعاداً أعظم عن حقيقة موقف الشخصية ، أو سر قدومه إلى القاهرة للقتل من بلد شقيق بعيد ، أو فلسفة قيامه وحده بعملية القتل . وكل ذلك يجعلنا نعتبر التشريح السيكلوجي للشخصية البطلة تشريحاً ناقصاً غير مكتمل . ولا تكاد الدراما التاريخية السياسية تقدم لنا - باستثناء هذا التشريح السيكلوجي الناقص - أكثر مما قدمته الدرامات الوطنية في هذا المجال الوطني ، الذي يفح استعمارا معيناً في حقبة من الحقب .

ويبقى الشعور الذي أوحى للكاتب بدرامته ، واختياره لمادة التحرير - الذي كان يسود مناطق عربية وأفريقية أشرنا اليها قبلاً - يبقى هذا الشعور لا يؤدي وظيفته على المستوى الأمثل . لأن تاريخية الدراما ، فضلاً عن الجوانب السياسية التي تحملها لا تسمح لنا باكتشاف القضية الأساسية التي يعنيها الكاتب . لأنها تظل محصورة ومحاصرة في المؤخرة ، طالما لم تعمل المشاهد - رغم كثرتها - والخطوط الدرامية - رغم تشعّبها - على وضعها في المكان المناسب لها تطبيقياً .

★ دراما الفتى مهران

في عام ١٩٦١م يكتب الشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) درامته الشعرية الثانية (الفتى مهران) . لكنها لا تُقدّم على خشبة المسرح إلا في ٩ يناير/ كانون ثاني ١٩٦٦م .

أجمع عديد من النقاد أن الدراما مفعمة بالنقمة الحادة على العصر. رغم محاولاتها الهروب تحت رداء التاريخ وستار الماضي. لكن أهم ما نراه في الدراما شيئين:

الأول، هو ابراز (مهران) كشاعر للفقراء وبطل للفلاحين وقائد لهم وأمل لثورتهم، ضد نظام معين يبخس حقهم ويستولي على مُقدّراتهم.

والأمر الثاني، هو قضية تأليه الفرد،التي تحاربها الدراما. والتي وردت ضمن الكتاب المطبوع عن المسرحية(١٧٨). وحذفها المخرج (كرم مطاوع) في النص المعروض على خشبة المسرح القومي.

(مهران) فلاح. وفلاح فقير أيضاً. وهو كفلاح يدافع عن الفلاحين، حتى نرى الدراما وكأنها ثورة فلاحين. فلاحون يبحثون عن خبزهم فلا يجدونه. فيعاودون البحث عنه في جرأة عند الأمير.

ويجعل (مهران) الأمل في المستقبل هو رائد الفلاحين الثُوار. الذين يظهرون في الدراما في حالة رائعة من اليقظة والوعي والمعرفة بموقفهم كاملاً أمام الأمير وطبقته. وهنا تبرز صورة للتناقض بين طبقتين. طبقة الأمراء وطبقة الفقراء. طبقة المتخمين وطبقة الجائعين. لكن فلسفة (الشرقاوي) لا تُهمل الجوْعى، كما أنهم هم أنفسهم لا يستيكنون لبطونهم، بقدر ما يبعث فراغ وخواء بطونهم على التحرك لملء هذه الأفواه الجائعة. وأين؟ عند مخزن القمح في قصر الأمير.

ويكشف المؤلف بشعره كثيراً من دمغة العصر حين يقول... « إنني لأعرف أي أنواع من الرجال يمثلون زماننا.

الجاثمين على الأفق.

إني لأعرفهم أنهم خرق ملفقة ستبلى.

صُنعت هياكلهم من الورق المقوّى.

إن أطبقتْ كف الحياة عليه مُزّق »[١٧٩].

وهو ما يُبين المستوى الفكري العالي الواعي الذي سلّح به الكاتب فقيره . زعيم الفلاحين (الفتى مهران).

ان الفلاح عند (الشرقاوي) يشيد بأعمال جدوده بالكرنك وأبي الهول وآلاف المعابد والأهرام والأزهر الشريف. وهو فلاح بلغ من النضج الكثير. فلاح يصعب أن نجد له نموذج مشابه في تاريخ الفلاح المصري.

والمؤلف ـ وقد وضع في فلاّحه هذه القوة ـ يجعله يشعر بالأمل في مستقبل سعيد. كما يجعله يُحس اقتراب الساعة ضد الأمير وأعوانه.

« لكن هذا لن يدوم.
وغدا تُجلجل في المراعي الخُضر أفراح الرعاة.
غدا ستزدهر الحياة.
غدا سترقص في السهول عرائس الأمل الجميل.
وسترتع الحملان آمنة على صدر الحقول »[١٨٠].

ان القوة في فلاح (الشرقاوي) أنه لا يستشعر اليأس أبداً. بل اننا نراه مثالاً للتضحية والفداء والاصرار على انتصار يُطيح بطبقة الأمراء، ويضع مكانها طبقة الفلاحين الفقراء.

« اننا نحيا على الفأس.
وبالسيف نموت »[١٨١].

أي أنْ لا بديل للحياة التي يتصورها الكاتب لفلاحيه، أو تتصورها الشخصيات الفلاحية لأنفسها إلا قرار الموت.

ان التعديل الذي قدمه الإخراج المسرحي للعرض يصيب الدراما بالكثير من التغيير. التغيير الذي لا يستهدف القضايا الفكرية للدراما.

فتأليه الفرد قد عطّل كثيراً من دول اشتراكية معاصرة، وأعاق تطورها في مراحل حياتها الجديدة الأولى بعد الحرب العالمية الثانية.

و (الشرقاوي) يرفض هذا التأليه، حتى ولو كان تأليهاً لبطله الفلاح الثائر. لأنه يستشعر خطراً يتحقق بتضخم تأليه الفرد ما في ذلك شك.

والنموذج التالي من الحوار المحذوف في العرض المسرحي يُضيّع التعريض بتأليه الفرد كما أراده الكاتب. يقول (عوض) عن (مهران)..

«إنه مهران وحده.
دائماً مهران وحده.
هكذا. أنا ما حطمني شيء سوى هذا السلوك.
كلكم فقراء.
الأغنياء الصعاليك الملوك.
الرجال.. النساء.. هكذا حتى الأمير.
هكذا في كل وقت.
انهم لم يعرفوا إلاّ الفتى مهران وحده.
ليس شعراً غير شعره.
ليس حقاً غير قوله.
أحرسوه.. هو في أعماق وكره
قاوموا الداء بصدره
الفتى مهران راح.. الفتى مهران جاء.
الفتى مهران قال.. الفتى مهران وحده.
دائماً مهران وحده

هكذا في كل شبر في الحقول.
في العراء.. في الجبل»[١٨٢].

وفي موقع آخر من مواقع الحذف الضار، نجد أن الحذف يتعارض مع تأكيد صورة العصر التي يهدف إليها الكاتب. « وتختفي كل الذئاب. وينتهي عصر الذئاب »[١٨٣]. ألم يكن أجدر بالاخراج أن يحافظ على الهدف الأول الذي قامت الدراما من أجله؟ فلا يقترب من تعبيرات وإشارات العصر إلا بالحذر الشديد؟

وهو نفس ما يكرره حين يحذف كلمات للفلاحين عن القاضي تقول...

« كلنا يتبع فتواه إذا أفتى.
هكذا هذا البلد. هو طول العمر خائب.
إنما الخائب خائب »[١٨٤].

وهو ما يضر بما قصده الكاتب من إبراز موقف مخز للسلطة القضائية من أجل إرضاء الأمير أو السلطة الحاكمة. الأمير الذي يطلق عليه (مهران) أمير الفجور.. أمير الكذب، أمير الثعالب لص الخرائب.

إن الكاتب في درامته الشعرية الثانية لم يتقدم كثيراً عنه في درامته الشعرية الأولى (مأساة جميلة)، من ناحية إصراره على الاستطرادات اللغوية، والمحافظة الشديدة على القيم الشعرية لشعره، وتمسّكه بالصور البيانية المختلفة، ناسياً أو متناسياً أن الدراما ليست في حاجة كبيرة إلى أمثال هذه الاستطرادات الشعرية، التي لا تفيد الدراما أو المسرحية. لأنها تبعث بصورها الاستطرادية هذه (حالة) رومانتيكية قد تتعارض أحياناً كثيرة مع صرامة الموقف الدرامي وتكثيفاته الضرورية أو واقعيته الملحة.

وهو ما جعل درامته ضعيفة البنيان، فاقدةً للتوازن الذي كان يجب أن يقوم بين الشعر ودرامية المأساة. اننا نقدم صورة للاستطراد في مشهد السجن. وهو استطراد قد يكون مستحسناً بالنسبة إلى الصورة الشعرية، لكنه ليس كذلك بالنسبة للدراما.

« وأنّى لك أن تدري الذي يحدث للانسان .
إذ يُصبح في يوم على غرّة .
فلا يُبصر من حوله . سوى القضبان والظلمة .
ووجهاً لم يره من قبل . . جهماً بارد النظرة .
قد لوّحه الحقد .
ولا يشعر إلا بانقضاض الألم الهائل والوحدة .
ولا يسمع إلا صيحة السجّان أو صلصلة القيد »[١٨٥] .

وإلى جانب ما قدمته الدراما من أفكار . فإنها تمر مرور الكرام وبسرعة على فكرتين هامتين ، كان بالإمكان أن يكونا محل تقدير أكبر واهتمام أعظم من الكاتب . باعتبار أنهما يُمثلان التقدم الفكري والتقدم الإنساني في هذا العصر . الفكرة الأولى ، وهي دعوة تقدمية إلى إحياء تقاليد الجهاد ضد الأمير وطبقته . وهي دعوة نعتبرها ممتدة إلى كل فارق طبقي ، وفي كل مكان . لأنها تجعل الصراع الإنساني فوق كل شيء ، حتى فوق التصوف نفسه . .

« طوفوا على كل الجماعات .
اشرحوا الخطر المهدد .
طوفوا على المتصوفين جميعهم .

فليتركوا الأذكار والأوراد ، وليحيوا تقاليد االجهاد »[١٨٦] .

والفكرة الثانية ، هي موقف المرأة عند الكاتب . أننا نراه في (الفتى مهران) موقفا رجعياً تراجعياً . يخالف ويتعارض مع نساء (الشرقاوي) في درامته (مأساة جميلة) . إن (مَيْ) بأقاويلها التافهة في الدراما تُفسد جو البطولة الذي يبنيه (مهران) وتقُضّ صرْحه . وهي لا تستطيع أن تصل هنا إلى ما وصلت اليه (جميلة) أو (هند) في (مأساة جميلة) . لأنهما كانتا أكثر عظمة منها وأعظم قوة .

فإذا كان (الشرقاوي) يريد من إبرازها على هذه الصورة الضعيفة إظهار الغيرة، كما يتضح من الدراما، فإنه في سبيل ذلك قد انخفض بمستوى بطلاته الدراميات، وعن مستوى بطلاته السابقات.

هوامش ومراجع الباب التاسع

(١٧٠) حلاق بغداد
تأليف ألفريد فرج . دار النهضة العربية . القاهرة . ص ٦٥ .

(١٧١) نفس المصدر السابق
ص٦٧ .

(١٧٢) عبد الرحمن الشرقاوي
مجلة المسرح. العدد ٣١ يوليو/ تموز ١٩٦٦م. ص٢٥ .

(١٧٣) الفتى مهران
تأليف عبد الرحمن الشرقاوي . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦م . ص ص٢٢٠ ، ٢٢١ .

(١٧٤) حلاق بغداد
مرجع سابق . ص١٣٧ .

(١٧٥) أرنولد هاوزر
الفن والمجتمع عبر التاريخ . ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . الجزء الثاني ١٩٧١م (تعليق المترجم)، ص٣٢ .

(١٧٦) ألفريد فرج
حلاق بغداد، المرجع السابق، ص ص١٧٠ ، ١٧١ .

(١٧٧) مقابلة مع الباحث عام ١٩٧١م . القاهرة.

(١٧٨) الفتى مهران
مرجع سابق .

(١٧٩) مرجع سابق . ص ١٢٠ .

(١٨٠) مرجع سابق . ص٦٦ .

(١٨١) مرجع سابق . ص٢٣٥ .

(١٨٢) مرجع سابق . ص١٥٦ .

(١٨٣) مرجع سابق . ص٦٦ .

(١٨٤) مرجع سابق . ص١٠٦ .

(١٨٥) مرجع سابق . ص٤٥ .

(١٨٦) مرجع سابق . ص٥٥ .

البَاب العَاشِر

مشكلاتُ نموّ الدّراما الاشتراكيّة

دراما الجنس

وُلدت الدرامات القليلة التي حملت بذوراً للاشتراكية في فترتين زمنيتين. الفترة الأولى قبل تحوّل مصر ومؤسساتها ونظامها السياسي والاجتماعي إلى الاشتراكية عام ١٩٦١م. والفترة الثانية بعد إعلان خطة تحوّل الدولة بعد ١٩٦١م.

وقد كان من الواضح في درامات الفترة الأولى الجديد الفكري الذي أدخلته على مفهوم المجتمع، والعلاقات بين الأفراد والطبقات. ومع أن ظروف الفترة السابقة على عام ١٩٦١م لم تكن تسمح بالتصريح، وكانت تكتفي بالتلميح. فان الدرامات الاشتراكية في هذه الفترة قد استطاعت أن تصل بأفكارها إلى الناس. وأن تضع أيديهم على حقيقة مفهوم المسرح الاشتراكي والدراما الاشتراكية.

ورغم انبثاق هذه الأفكار الجديدة على واقع المسرح المصري، وعلى عقلية الجمهور المسرحي أيضاً، فإننا لم نجد اهتماماً في متابعة هذه المرحلة الدرامية للأدب.

وعدم الاهتمام المشار اليه من جانب الدولة، يعود إلى الموقف السياسي. واهتمام الحكومة وقتذاك في القضاء على كل ما هو تجمع وما هو حزبي، مهما

كان لونه ومهما كانت عقيدته . الأمر الذي حَرَم هذه الدرامات الاشتراكية من اهتمام السلطة في محاولة تحديد معالم الطريق بالنسبة لنوع جديد من الأدب كان قد انبثق في ظروف، كانت أشبه بالافلاس الأدبي، بعد امتداد أطول من اللازم في اتجاه المسرحيات الوطنية بنوعيها . كما يعود عدم تطور هذه الدرامات إلى أنّ مولدها قبل عام ١٩٦١م - الاعلان الرسمي لمصر الاشتراكية - قد جعلها تُولد، وكأنها أدب غير شرعي، لا يستطيع أن يناقش القضايا الاشتراكية في العلن، وعلى قدر كبير من الصراحة .

ومع أن الدرامات الاشتراكية - كما سبق أن ذكرنا - قد وصلت بأفكارها إلى العقلية المصرية، فانها كانت لا تزال في حاجة إلى مزيد من التصريح، ومزيد من إلقاء الضوء على القضايا الجديدة التي كانت تعمل على إثارتها . وهو ما نُحدد معه أن هذه الدرامات كانت في حاجة إلى مزيد من الحرية والديمقراطية، التي كانت غائبة حقاً، بل وتعتبر إحدى نقائص هذه الفترة الزمنية قبل ١٩٦١م.. تاريخ ميلاد هذه الدرامات .

ولا يعني ذلك أنّ الدرامات الاشتراكية، أو التي تفوح منها رائحة التغيير الاشتراكي قد تمتعت أو حوت هذه النقائص من حرية وديمقراطية . فعقلية الرقيب المصري وأجهزة السلطات العليا لم تتغيرا كثيراً بعد عام ١٩٦١م عنهما قبل عام ١٩٦١م. بدليل حركة الاختناق التي كانت تُطبق على الدرامات التي كانت تحاول أن تفتح أو تُوجّه إلى طريق الاشتراكية . أو التي كانت تدعو إلى التغيير الحقيقي .

وكانت الشخصيات أو الحوار الذي يُدلّل على ذلك، يُبتر أو يُحذف من النص المسرحي، فتعمل الرقابة على إيصاله ممسوخاً مشوّهاً، وهي لا تدري

بـذلـك أنها تُعطّـل نمو الدرامـات الاشتراكيـة في مصر في ظـل القـــوانين الاشتراكية .

فإذا ما تتبّعنا حركة كُتّاب المسرح المصري في هذه الفترة . وجدنا أن أصحاب الميول الماركسية كانوا هم أول الداعين إلى درامات تحمل في طياتها بذوراً للاشتراكية . كلٌ بقدر طاقته . ومع ظهور دراماتهم سواء قبل عام ١٩٦١م أو بعده . فان هذا الاتجاه لم يجتذب زملاء لهم . والظاهر أن الواقع كان يمتلىء إرهاباً ، جعل الكتاب المسرحيين ينصرفون إلى معالجة موضوعات أخرى ، تكون أكثر أمْناً لحياتهم وهدوءً لدراماتهم ، وحتى تأخذ طريقها إلى المسرح ونصيبها من العرض .

لهذا لا نعثر في تاريخ الدراما المصرية على تغييرات تُذكر في شخصيات الفلاحين أو العمال . كما لا نلمح اهتماماً بمصائرهم ، أو مراقبة أو تسجيلاً لحياتهم أو مشاكلهم أو علاقاتهم الاجتماعية .

وحتى بعد أن اهتمت الدولة بهم على نطاق واسع بعد ١٩٦١م ، فان الدرامات لم تحاول النفاذ إلى صُلب الواقع الجماهيري . وهو ما أدى إلى اختفاء البطل الفلاحي أو البطل العامل . وحتى إن وُجد ، فانه كان دائماً في الظل أو على هامش السيرة . فضلاً عن ثبات الدرامات الاشتراكية في طورها المتأخر عند نقطة واحدة ، لا تتغير بعدها إلى النمو وإلى الازدهار .

كما نكتشف أن الكُتّاب المسرحيين قد لجأوا إلى أسلوب التورية واتجهوا إلى الاستعارة . سواء من عصور تاريخية أو من الميتافيزيقيا . محاولين دسّ أفكارهم داخل درامات تمتلىء أحياناً بالرموز ، وأحياناً أخرى بالغموض . وفي كلتي الحالتين لم يحققـوا جـديـداً لصـالـح انتشـار وانتعـاش الدرامـا الاشتراكية .

•

أدب الجنْس

وضمن هذه الفترة القلقة في تاريخ الأدب المسرحي المصري، يُولد أدب شاذ غريب على المجتمع المصري. بحكم مضمونه الذي كان يتعارض مع البيئة المصرية التي يُقدم لها نفسه، وبحكم شذوذه عن نوعيات الدراما التي كانت تعتلي خشبات المسارح.

واستطاع هذا التيار الخبيث - فيما بعد - أن يكون أحد العوامل التي تُعرقل من تطور الدراما الاشتراكية، ولا يزال.

وأدب الجنس هذا، يرمي بنفسه بين أحضان الجنس، ويجعلها تأخذ شكل الدراما، في مشاهد رخيصة بذيئة لا تمت لا إلى المجتمع ولا إلى الجماهير. فضلاً عن تعارض مع الذوق المصري أو العربي أو اللياقة. إلى جانب أهم خصائص وأهدافه، وهي صرف الجماهير عن واقعها.

يقول الدكتور (رشاد رشدي) أحد الداعين لهذا الأدب «... ولا أستطيع أن أتصور مسرحية تدعو إلى فكرة. فالفكرة أولى بها المقال في هذه الحالة. وفي مسرحياتي لا أهتم بالفكرة، بل بالشعور بمصير الناس وأقدارهم لا بسلوكهم»[١٨٧].

وبينما نقرأ الفقرة السابقة في شهر مايو/ أيار ١٩٦٦م، نجد نفس الكاتب (رشاد رشدي) بعد شهرين، وبمناسبة احتفالات الثورة المصرية في يوليو/ تموز ١٩٦٦م يذكر...

«...إن المسرح يجب أن يكشف. فمُهمته الرئيسية هي التعرية. والتعرية بعمق عما هو كامن بالنفس، سواء كان نفس الفرد أو نفس الجماعة.

والثورة قد أعطتنا الحافز، وفتحت أمامنا آفاقاً واسعة، وحققت لنا

أحلاماً كثيرة من أحلام الصبا . كل هذا حدث . ولكن علينا أن نُساعد أنفسنا ، فنحن نهُبّ لصراع مستمر . صراع دفين بين ما كان وبين ما هو كائن . ما بين ما نحن عليه وما نُحب أن نكون . وإلى أن نتخلص مما هو كامن ، مما هو دفين ، مما يتناقض مع الحاضر ومع ما نريد ، لا يمكن أن تستوي النفوس . فالماضي بكل مستوياته وصوره هو بالنسبة الينا كالقدر بالنسبة للاغريق »(١٨٨) .

وبين المقالين للكاتب المسرحي د . رشاد رشدي صاحب اتجاه الأدب الشاذ ، نجد التناقض في أقواله ، والتضارب في فكره . فهو يعترف أن الثورة المصرية قد أعطته الحافز على العمل . ومع ذلك فهو لا يتصور مسرحية تدعو إلى فكرة . والحافز الذي قدمته الثورة لكُتاب الدراما المصريين هو فكر الثورة وفكر التغيير .

لكن رشاد رشدي يرى في التمسك بالماضي قدراً يعادل القدر اليوناني . ونحن لا نصادر على تصريحات الكاتب أو تعليقاته ، بقدر ما نحلل ذلك على دراماته التي كتبها كلها بعد الثورة المصرية ، وبوحي منها . . ولكن في مناقضة للمجتمع المصري وناسه وأبعاده وأهدافه .

طبيعي أنه لا يمكن لنا أن نتخلص من ماضينا . لكن ليس كل ماضينا هو الجنس الذي ضمّنه الكاتب دراماته . بل وأقامها بكل علاقاتها وعلاقات شخصياتها على الجنس الصارخ ، الذي يصل إلى حد عدم المعقولية .

إن الماضي المصري ، لا تُعبّر عنه أمكنة الأحداث في درامات الكاتب (البرجوازية) التي تتخذ لها فيلاّت الباشاوات السابقين . كما أن الماضي المصري ليس هو حياة الترف والسيارات والملاهي وشراب الويسكي ، وغير ذلك من مستلزمات إطار برجوازي متخلّف لا يكشف إلا عن فكر متخلّف مثله .

ان الحب المزيّف الذي يضعه (رشاد رشدي) في دراما (لعبة الحب) ما هو إلا الجنس في أقذع صوره. لأن كلمات الغرام وتعبيرات الوله المشبعة بالجنس والمشرّبة بالرحيق الجنسي، لا تصدر عن مراهقين في سن الشباب يمكن التماس العذر لهم، ولكنها تصدر عن شخصيات مكتملة التكوين. شخصيات تعرف معنى الجنس وجرّبته.

ان العلاقات التي تطفو على سطح المجتمع عنده، والتي تتحرك في (لعبة الحب) بين (مراد وسوسن، وبين نبيلة وعصام، وبين عصام ولولا) وغيرهم. علاقات شخصيات لها ماض في التعرف على الجنس. وقد أحضرها الكاتب لتمارس الجنس أمامنا قولاً وأحاسيساً على خشبة المسرح في غير حياء أو خجل.

إن الحب والجنس عند الكاتب هما مشكلة المشاكل في دراماته. عند الشابات، وعند المتزوجات، وعند المطلّقات، وعند العجائز أحياناً في سفور يتعارض أشد التعارض مع واقع المجتمع المصري القديم والجديد، ويتعارض أيضاً مع وضع المجتمع الاشتراكي المرتقب الذي كان قِبلة المصريين.

فإذا ما أعدنا عدم اهتمام الكاتب بالفكرة، وضعنا أيدينا على تعارض أدبه وفكره مع أدب وفكر الدراما الاشتراكية. فاذا ما أضفنا مهاترات الجنس التي تمتلىء بها دراماته - إلى جانب خُلوّها من الفكر الأشتراكي - لم نجد الموقف إلا مطابقاً لما ذكره (كوراهارا كوراهيتو) Kurohara Korahito عن الأدب البرجوازي حين يقول.. «كما أن الإنسان وغرائزه هما الموضوع الرئيسي للتكوين الواقعي البرجوازي، والحقيقة الاجتماعية وحب الإنسان هما الموضوع الرئيسي للبرجوازية الصغيرة. فان حرب الطبقات هي الموضوع الرئيسي للكاتب البروليتاري»[١٨٩].

•

إن أدب الجنس هذا يتعارض مع نمو الدراما الاشتراكية. لأنه ينفصل عن

الحياة التي كانت تتحرك في اتجاه التيار الاشتراكي. وهو ما يُثبت غرابته عن المشاكل المعاصرة في تلك الفترة.

ولم تستطع درامات الجنس أن تنتمي إلى أي نوع من الأنواع الدرامية التي كانت تظهر أو تختفي منذ بدء الثورة المصرية. لأنه أدب فاقد للوظيفة الاجتماعية.. المدخل الطبيعي للدراما الاشتراكية.

أضف إلى ذلك الموقف السلبي البارد الذي تتعمده درامات (رشاد رشدي) بالنسبة لكيان شخصية العامل أو شخصية الفلاح. أننا لا نعثر على شباب الثورة من أبناء هذه الطبقة الكادحة التي أتاحت لها الثورة فرصة التعليم الجامعي أو العالي، وبالمجان.

وحتى إذا عثرنا على شخصية من هذه الشخصيات، فإنها تكون عادة في حالة ضياع بين شخصيات (أسيادها) على حد التعبير الدرامي عند رشاد رشدي.

إن تحديدنا لهذا التيار المناهض لتقدّم الدراما الاشتراكية في مصر، واثباتنا امتداداته، هو ما شاهدناه عام ١٩٧١م في شخصية مهندس زراعي في دراماالكاتب (نور الظلام). وهو نفسه ابن الجنايني الفلاح الذي يخدم طبقة الكاتب البرجوازية. وهو نفس ما نجده في نفس الدراما بالنسبة لشخصية عامل الكهرباء الذي يعمل بالفندق والذي يعطي النور على المسرح لكل شخصيات الدراما، نراه وقد تعرّض لسخرية الشخصيات العالية التي يخدمها، في حدود الرسم الهازىء الذي حدده المؤلف. تماماً كما وجدنا المهندس ابن الفلاح مثاراً لسخرية الطبقة البرجوازية، حتى في حبه وفي مشاعره الإنسانية.

وعلى هذا يظهر العمل والعامل في حالة (فقدٍ وانهزام انساني) في مسرح الدكتور رشاد رشدي، الذي نعتبره أعدى أعداء التحول الدرامي الاشتراكي في مصر. لكن، ماذا كان وقع أمثال هذه الدرامات؟

نجحت الدرامات كعروض مسرحية، وسقطت فكرياً وفنياً. نجحت بحكم ايرادات شباك التذاكر. هذا الشباك الذي كان يستميل اليه جمهوراً غير واعٍ - للأسف - بالأصول الفنية أو العرف الأخلاقي أو الوازع الديني أو القواعد المسرحية. وسقطت لأنها - كدرامات - لم تستطع أن تخلق بظهورها تياراً متصلاً مفيداً يشير أو يقود إلى التقدم وإلى النمو. وإلى الخطْو خطوات في سبيل التقدم الاشتراكي.

لقد استطاعت هذه الدرامات الجنسية أن تُغري بعض المسارح الأهلية الخاصة على محاولة استمرار هذه الموجة. فلجأ المسرح الحر إلى تقديم درامتيه (بين القصرين، قصر الشوق). وهما مسرحيتان تتخذان من الجنس مدخلاً للنجاح الجماهيري عبر شباك التذاكر. وتناس المسرح الحر الخط الدرامي السليم الذي بدأه، ومتجاهلاً اللحظة الزمنية، والتحول الذي طرأ على مصر بعد عام ١٩٦١م. في إعراضٍ عن تيار الدراما الاشتراكية التي كانت قد بدأت في الظهور على المسرح. في وقت كان المجتمع المصري يصطلي فيه بنار الحرب ونار الفقر والعوز والاضطراب في موازينه الاجتماعية.

ومما ساعد على عدم نمو الدراما الاشتراكية الظهور المتأخر لدرامات الفلاحين: التي بدأت في عام ١٩٦١م، أي بعد عدة سنوات طويلة بعد قيام الثورة.

وقد أدى كل هذا وذاك إلى سقوط فترة تاريخية من التاريخ المصري. كان بالإمكان لدرامات الفلاحين - لو قُدّر لها الظهور المبكّر - أن تضع أساسات جيدة للدراما الاشتراكية، تحقق أعظم الأثر بعد إعلان القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١م، في اتجاه تطوير بذور الدراما، التي كانت قد ولدت قبلاً في درامات لطفي الخولي ونعمان عاشور ومحمود دياب.

هوامش ومراجع الباب العاشر

(١٨٧)الدكتور رشاد رشدي

مجلة المسرح.. العدد ٢٩. مايو ١٩٦٦ م. ص٢٩.

(١٨٨)الدكتور رشاد رشدي

مجلة المسرح.. العدد ٣١. مايو ١٩٦٦ م. ص٢١.

(١٨٩)الواقعية الاشتراكية

الجزء الثاني. بودابست ١٩٧٠، ص٥١ (طريق إلى الواقعية البروليتارية - ١٩٢٨م).

الحصيلة

البَابُ الأول
موقف الدراما المصرية وقت انبثاق الثورة

يتحدد موقف الدراما المصرية في السنوات القليلة التي سبقت انبثاق ثورة ٢٣ يوليو/ تموز ١٩٥٢م في ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول . . درامات وطنية

جاءت كرد فعلٍ للضغط الاستعماري والتفتح الفكري والذهني، وارتفاع القضية الوطنية إلى مرحلة الغليان. مما جعل الدراما المصرية تخرج عن جمودها الذي فرضه عليها الاستعمار البريطاني منذ بدء الاحتلال لمصر عام ١٨٨٢م. وتجابه الكلمة بصوت الممثل من على خشبة المسرح، بما لم يكن له نظير في تاريخ الدراما المصرية.

الاتجاه الثاني . . درامات ضعيفة

وهي ما بين تأليف ومقتبس غير معروف الأصل والهوية. وهي درامات لم تقدم جديداً عما كانت تُقدمه المسارح الأهلية والخاصة. ولم يكن يعينها إلا الترفيه عن طبقة برجوازية عالية.

الاتجاه الثالث . . درامات الهزل الاجتماعي

وكانت تُمثل في مسرح (نجيب الريحاني). وهي درامات كانت بمثابة الخط المضاد لتطور وحركة الدراما المصرية. لأن ما قدمته هذه الدرامات من عروض لم يكن يتلاءم مع ضرورات الفترة التاريخية التي ظهرت فيها.

البَابُ الثَّاني

اسْتِمرارُ الدّرامَات الوَطنيَّة

كانت بداية فرقة المسرح المصري الحديث تقديم الوطنيات تُمثّل حركة إحياء وبعث جديدين للدراما المصرية. وتنبيهاً لدور المسرح بالنسبة للقضية الوطنية.

وقد قدّمت حركة الاحياء هذه مؤلفين ومخرجين جُدد. وأعطت للدراما المصرية حيّزا زمنياً ومكاناً على الخريطة المسرحية على مدار السنة، لتقديم انتاجهم. وخفّضت من المترجمات التي كانت تسيطر على برنامج وريبرتوار المسرح.

وحققت الفرقة الشابة (فرقة المسرح المصري الحديث) زيادة جماهيرية عالية النسبة. وهو ما غيّر من وجه الفن نسبياً، وحدّد موقفه من العقيدة السياسية.

وسجلت هذه الفترة خروج المسارح الأهلية - لفترة قصيرة - عمّا كانت تتردى فيه في مجال المسرحيات الفكاهية الخفيفة بعد الثورة. وتقديمها أعمالاً مسرحية تهاجم الاستعمار.

وبقدر الصدق الفني في محاولات مسرح الدولة، فاننا نجد درامات المسارح الأهلية تتسم بالتأثير الوطني الدعائي الذي تشوبه الدعاية الطنانة، الذي ينتهي طنينها عندما يغادر المتفرج الأخير صالة الجمهور.

لكن الثورة المصرية - بعد ذلك - قد أتاحت الفرصة للدراما للتقدم نحو مزيد من الحرية والانطلاق والالتحام بالقضية الوطنية. وهو ما جعل المسرح

المصري يخرج من القوقعة الفنية التي عاشها بعيداً عن مشكلات عصره. ويربط نفسه بعجلة الجماهير والتكتلات الشعبية، التي أحسَّت لأول مرة بأحقيتها في الاستهلاك الفني بموضوعات تشغلُها.

وقد مرّت مرحلة استمرار الدرامات الوطنية بخطوتين:

الخطوة الأولى:

وهي المرحلة التي قدّمت فيها درامات تلتصق التصاقاً مباشراً بالعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م. وتتسم هذه الدرامات (درامات المعركة) بطابع اللحظة السريعة والانطباعية التي تحاول استخلاصها من خلال دراما الفصل الواحد، دون النظر بعين الاعتبار للقواعد الأرسطوطالية. وهي مواصفات فرضتها ظروف المعركة المفاجئة.

لكن أهم مميزات هذه المرحلة:

١ - أنها خلقت البطل الوطني المصري الذي يحارب المستعمر وجهاً لوجه في ظروف عنيفة وقاسية.

٢ - كان الحماس الكلامي طبيعة عامة في كل الدرامات. فقد أثّر الموقف السياسي على كُتّاب هذه المرحلة وهذا النوع من الدرامات، فجعلهم أمام الموقف المفاجى، يتجاوزون عن كثير من فنيات علم الدراما. ولم يجدوا إلا الحماس المفتعل وسيلة لتحقيق أفكارهم بدلاً من تقديم الدراما الجيدة الصُنع. مما أضاع المواقف الدرامية السليمة في أغلب الدرامات.

٣ - الإغراق في الوطنية (كموضوع) عطّل من تطور الدراما المحلية المصرية.

٤ - عرْض أحداث كثيرة تدفع إلى التبسيط وإلى السطحية. ويتجلى ذلك في الشخصيات العديدة والحوادث الوطنية الفرعية.

٥ ـ كانت المبالغة في بعض الأحداث عاملاً من عوامل عدم الاقناع .

٦ إغراق في البطولة أدّى إلى الميلودراما .

الخطوة الثانية:

وهي استمرار هذه الحميّة الوطنية إلى ما بعد خروج العدوان الثلاثي يجُرّ أذيال خيبته . وهي درامات تحمل شعار التحرر الوطني . وتختار موضوعات لا تلتزم بالضرورة بأفكار العدوان الثلاثي، بل هي تتعداه إلى حركة الوطنيات في بلاد مجاورة، لتتخذ من ثوراتها وكفاحها نماذج للأدب الدرامي المصري .

البَابُ الثّالِثُ

انبثاقُ بُذورِ الدّرامَا الاشتراكيّة

وسط تيارات أدبية وفنية مختلفة ظهرت بذور الدراما الاشتراكية أول ما ظهرت عام ١٩٥٥م. مرافقة لشعار سياسي كان قد قام في مصر يردد أن الدولة (اشتراكية - ديمقراطية - تعاونية). وكان ظهورها على أيدي كُتاب من المعتنقين للماركسية فكراً وروحاً.. (نعمان عاشور، لطفي الخولي، محمود دياب).

اهتمت الدرامات بالطبقة الشعبية في محاولة لتحطيم الحاجز الطبقي، وبالعمل على تفجير ثقافة شعبية المضمون شعبية الهدف **في مرحلتها الأولى**.

وبرز دور البطل الشعبي الدرامي، الذي يحمل قدراً كبيراً من القوة يُعينه على مجابهة احتكارات رأس المال، وعلى الصمود في وجه التيار الرأسمالي الطاحن. وقد ساعد هذا على ظهور النوع الجديد للدراما، الذي يقف مؤيداً للطبقات الشعبية ومصالحها، ومعارضاً للطبقة المستغِلّة، في محاولة للتغيير الاجتماعي.

ولقد أوصلت هذه الدرامات إلى بدء حركة واقعية اشتراكية في مسرح مصر. وأصبحت تُركّز في موضوعاتها وشخصياتها على نظام الطبقات والفروق بين الأغنياء والفقراء. وتطرح الأمل في المستقبل. وكلها عناصر تقود إلى طريق الدراما الاشتراكية.

ولأول مرة أصبح الإطار الأيديولوجي دعوة صريحة إلى الاشتراكية. وقد أثّر ذلك بدوره على القضايا الاجتماعية التي تبحث في شئون الناس.. طبقاتها

وصراعاتها . فأصبحت الدرامات لا تُركّز كثيراً على الماضي بقدر ما تبشر بالمستقبل .

وفي المرحلة الثانية ، تقدم الدرامات الاشتراكية البطل الدرامي الذي يحقق المطالب الشرعية لمجتمعه ، ويضع حداً للاستغلال من جانب الأعيان .

وقد أدى ظهور هذه الشخصية إلى ظهور شخصيات أخرى مجاورة ، خلعت عن ثيابها جُبن القديم ، والحذر من السيد ، والاستسلام للأعيان (الطبقة الثانية وريثة الاقطاع) . وهي شخصيات خرجت عن المظهر القديم لها ، لتُعلن في صراحة وجرأة التمرد والثورة والمجابهة . وترفع الصوت عالياً في حق .

ويصل الأمر في (الفنتازيا الاشتراكية) إلى أنْ تتعرض الدراما للدين وموقفه من التطور ، بما هو غير مألوف في المجتمع الشرقي عامة والعربي والمصري خاصة . وتصل الدراما إلى فضح وتعرية مدّعي الأفكار الدينية والمتبحرين كذبا في علومها . لتُثبت أنهم سبب تعطيل كل انتفاضات المجتمع المصري . ويتركز انبثاق بذور الدراما الاشتراكية في النقاط التالية :

١ - إرتباط كُتاب هذا النوع من الدرامات - في أغلبهم - بالحركة اليسارية في مصر قبل الثورة .

٢ - تقدّم دول المعسكر الاشتراكي في العالم ، والتوسع في النظم الاشتراكية التي سادت دول أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية . (في عام ١٩١٧م لم يكن في العالم سوى بلد اشتراكي واحد يضم ٩٪ من سكان العالم . وفي عام ١٩٥٥م أصبحت الدول الاشتراكية تشكل ٣٦٪ من سكان العالم) .

٣ - الانفتاح المصري على آداب ومترجمات الفن الاشتراكي . بعد أن أباحته

الثورة المصرية بعد طول حذر. فعرفت المسارح المصرية لأول مرة (مكسيم جوركي، جارسيا لوركا، برتولت برخت، بيتر ڤايس) وكثيرين غيرهم.

٤ ـ حالة الأدب المصري، التي كانت قد وصلت إلى طريق شبه مسدود، من جراء الدرامات الوطنية واستمرارها. وكان لا بد للأدب أن يبحث لنفسه عن شكل ومضمون جديدين، يكونان أكثر تعبيراً عن حالة المجتمع، وأدق تسجيلاً لما يطرأ عليه من تبديلات.

٥ ـ التوعية بالوطنية التي أدت إليها الدرامات الوطنية، مهّدت إلى تربية الوعي واليقظة عند الجماهير. فلما بدأت مرحلة انبثاق بذور الدراما الاشتراكية كانت الجماهير قد تسلّحت بوعي عالٍ جعلها تضع يدها على مضامين الدراما الاشتراكية في سهولة، حتى قبل ظهور القوانين الاشتراكية عام ١٩٦١م.

البَابُ الرّابع
فكرة "السَّلام" من بعض الدّرامَات

مهّد الاهتمام السياسي بقضية السلام ـ والمتمثل في مؤتمريْ باندونج وبريوني ـ الفرصة بعد عام ١٩٥٥م أمام الدراما المحلية لتتعرض لقضية السلام على مستويات عدة.

والدرامات الأربع التي تبحث في قضية السلام ـ رغم قلة عددها نسبياً وضعف مضامينها الدرامية ـ قد عرّفت بفكرة السلام كفكرة إنسانية شاملة، في حدود ما قدّمته. ونحن لا نعتبر القلة في الكم شيء غريب. إذا ما أخذنا في الاعتبار أن مصر دولة لم تدخل حربا طوال القرن العشرين (باستثناء حرب ١٩٤٨م).

وقد ظهر أنّ معالجة موضوع معاصر يبحث في قضية السلام، بامكانه أن يُؤثر في الجماهير تأثيراً أقوى منه عند معالجة السلام بموضوعات تاريخية أو مستمدة من العالمية. على اعتبار أن إحساس الجماهير بلحظة العصر، وحوادث العصر التي تعيشها، يكون عندهم أكثر حساسية وانفعالاً من موضوعات تستعير من التاريخ قديماً كان أم حديثاً.

وهو ما أكده الإقبال الجماهيري على مشاهدة مسرحية (السلطان الحائر) عند عرضها في المسرح، لتوفيق الحكيم. على نقيض ما عرفناه عن دراماته الأخرى التي عُرضت على المسرح المصري، والتي انصرفت عنها الجماهير في أغلب الأحيان.

الباب الخامس

المسـرح الخاصّ (الأهْلي)

تكشف جهود فرقة المسرح الحر عن محاولاتها لتقديم الدراما الاجتماعية المصرية.. (عبد السلام أفندي ١٩٥٤م، ماهية مراتي ١٩٥٥م). وكذا تبنّيها خطة فنية محددة لاستمرار هذا اللون من الدرامات.

وهي درامات وجدت تجاوباً لدى الجماهير التي كانت تفتقد إلى مشاهدة هذا النوع، الذي يعرض لها مشكلاتها في إطار المسرح، حتى ولو كان ناقصاً.

ومع احتواء هذا النوع على الميلودراما الرخيصة، إلا أنّ عوامل الإثارة التي تضمنتها هذه الدرامات الإجتماعية كانت من أسباب اهتمام الجماهير واقباله على هذا النوع.

كما أن إعداد قصص الروائي (نجيب محفوظ) للمسرح يُعزى إلى فرقة المسرح الحر وحدها. وهو ما أتاح الفرصة لجماهير المسرح للتعرف على أدب الروائي المعاصر.

وقد نقلت هذه الدرامات أمانة الأحكام الاقتصادية لمستوى دخل الفرد، وحالة المجتمع المصري اقتصادياً بعد الحرب العالمية الثانية، بما جعلنا نُطلق عليها (الدرامات السياسية الاجتماعية).

وتسجل جهود المسرح الحر محاولاته المتأخرة في انزلاقة للهوة التجارية، بتماديه في إبراز مشاهد الجنس الصارخة في الدرامات المُعدّة. وهو ما كان سائداً في بقية الفرق الأهلية الأخرى التي كانت تزاول نشاطها. بخلاف فرقة

مسرحية واحدة، هي فرقة(عبد الرحمن الخميسي) التي حاولت أن تشُقّ لنفسها تياراً ثقافياً جاداً. فلم تستطع - نتيجة ذلك - إلا تقديم موسم مسرحي واحد، أغلقت أبوابها بعده إلى الأبد، من جراء الإفلاس المالي.

الباب السادس

الدرامات الاجتماعية

لم تتحدد كلمة (المجتمع) والقضايا الاجتماعية في الدراما كتيار له دلائله واستمراره إلا بعد خمس سنوات من قيام الثورة. وهو ما أوجد مستقبلاً المسرح الاجتماعي الذي يهتم بقضايا إقامة مجتمع عادل له حدوده وسياسته وهدفه.

وقد تحددت مواصفات الدراما في تسجيل الظروف الجديدة الراهنة التي كان يعيشها الفرد بحكم الأحداث المحيطة به، والمتجددة في كل يوم، لتعكس تغيّر الفرد في المجتمع، وعلاقاته الاجتماعية، ومعاملاته مع رأس المال، وتجارب تسليمه السلطة ليكون قيّماً على نفسه، وتكوين شخصيته ليستطيع مواجهة مشكلات المجتمع الصناعي التي كانت تزداد يوماً بعد يوم بحكم انتشار الآلة.

وقد أدت كل هذه الظروف مجتمعة إلى ميلاد تيارين بارزين في الدراما:

التيار الأول، الدرامات الاجتماعية

درامات تحاول اللحاق بعجلة المجتمع الجديد، لتعرض المقاييس الجديدة للفرد المصري، وموقف الفرد نفسه من التغيّرات التي طرأت عليه وعلى موقف الطبقات. وهي درامات عكست أحياناً فساد الماضي كشاهد عيان على الحضيض الذي كانت قد وصلت إليه الأمة المصرية.

التيار الثاني، درامات الفكر أو درامات المثقفين

وهو تيار يميل إلى الفلسفة أكثر مما يميل إلى الاجتماع. وقد تعرضت دراماته

لقضايا العدل الاجتماعي، والصراع ضد عُزلة الإنسان، ومواقف القهر التي تعرّض لها .

والتيار - رغم الشكل الفلسفي الغالب عليه - فهو ينبع من الموقف الاجتماعي نفسه . على اعتبار أن المجتمع قد عانى طويلاً من الظُلم الاجتماعي الذي فرضته قُوىً حكمتْ وأدى حُكمها إلى أوضاع اجتماعية جائرة . لم يكن الفرد بقادر على مواجهتها أو مجابهتها أو التصدي لهذه الأوضاع . فتحوّل بذلك إلى الظل وضاعت شخصيته المصرية . وهو ما قضى على الحرية، وأفقده لذة الإحساس بالديمقراطية والعدل . وأدى به الموقف إلى السقوط في أزمة الاغتراب، وأزمات أخرى كثيرة .

وقد ظهر أنّ درامات الفكر تقترب من مفهوم الدرامات الاشتراكية، في اتصالها بالمستقبلية . ووهو ما يعني أنّ الدرامات الاجتماعية لم تقف عند مفهومها الاجتماعي التقليدي القديم، أو عند ماضي ما قبل الثورة . لكنها تطورت إلى مضمون يقترب من روح العصر، ومن اثبات حالة الاختناق التي وصلت اليها حرية الفرد عام ١٩٦٢م، نتيجة ضياع العدل الاجتماعي والسياسي .

وبعد عامين، في عام ١٩٦٤م تحدث الانطلاقة لهذا النوع من الدرامات . بعد أن تم في هذا العام إعلان الدستور المؤقت، وتكوين مجلس الأمة، وإلغاء الأحكام العرفية، والإفراج عن المعتقلين السياسيين . وهو ما أعطى للدرامات فرصة أكبر على إثبات حرية التعبير، وممارسة النقد، وتوجيه الثورة، ومناقشة أعمالها، وإرساء بوادر للحياة الديمقراطية في مصر . بما يسجل تفاعل الدراما مع الحياة تفاعلاً محسوساً، لكنه بطيء الحركة .

والجديد الذي قدمته الدرامات الاجتماعيـة بتيـاريها، أنها جعلـت الواقـع

الاجتماعي هو الأساس. وهو نقطة الانطلاق لـديها للـوصـول إلى مضمـون وشكل واقعي اجتماعي مصري.

لكن الدرامات التي عادت إلى ماضي ما قبل الثورة قد أظهرت هذا الماضي مفتعلاً ودخيلاً ومتناقضاً مع الصورة العصرية التي كانت تُصر الدراما على استخلاصها من واقع العصر. ولم تستطع فترة ما قبل الثورة إلا أن تكون مجرد تأريخ ضعيف، أفقد فعاليّة التأثير الدرامي، ولم يُضف جديداً.

كما نكتشف ظهور آثار لبذور الدراما الاشتراكية، وبشكل واضح لا يقبل الشك، في بعض الدرامات الاجتماعية عند (نعمان عاشور). الذي تبحّر في قضية الطبقات. وأثبت وجود الطبقة الأرستقراطية واستمرار نفوذها حتى بعد الثورة المصرية. مُرجّحاً كفة الطبقات الشعبية، ومُبشراً بانحدار الطبقة الأرستقراطية. ومؤذّناً بزحف طبقة جديدة إلى مجال الحياة الاجتماعية.. هي طبقة العمال والفلاحين. بحكم نهضة التصنيع. وبحكم المكاسب التي قدمتها الثورة للفلاحين، تلبية لحاجة الجماهير الملحة في التغيير الاجتماعي.

وقد أدّى هذا التفاعل مع الأبعاد الاجتماعية من جهة أخرى إلى التمهيد لبروز دور العمال والفلاحين. وتسلمها الدور القيادي في المجتمع.. أحد الأسباب التي مهّدت مستقبلاً لدرامات العمال والفلاحين.

الباب السابع

درامات العمال والفلاحين

بدأت موجة درامات الفلاحين متأخرة. وهي لم تأخذ حقها في الانتشار المتّصل إلا في ظل القوانين الاشتراكية. وقد عمد مؤلفوها إلى أن يستقوا أحداثهم من واقع ما قبل الثورة المصرية. وعلى ذلك فلم تتضمن الدرامات مكاسب الفلاح أو صراعاته للحرص على مكاسبه الثورية. لأنها كانت مشغولة عن ذلك باظهار الماضي.

وضمن هذه النظرة إلى الماضي، ظهر الفلاح وسط عذابات ميلودرامية تستهدف توليد عطف الجماهير، بدلاً من إعطاء الجماهير الصورة الحية المعاصرة للفلاح المصري وواقعه بعد الثورة. وقد أدى ذلك إلى تكرار أنماط فلاحية مستهلكة تلف في دوائر الخاصّة الملكية، بدلاً من تقديم الفلاح وما طرأ عليه من تغييرات.

وظلت صورة الفلاح التقليدي الكاريكاتيري موجودة في المسارح الخاصة وفي الفكاهيات. وظل المضمون الثوري لتقدّم الفلاح وتطوره سجيناً، لا يجد متنفساً لدى الدرامات الفلاحية الجديدة ليظهر فيها.

ولما كانت شخصية الفلاح القديم لا يتعدى ظهورها لحظات على خشبة المسرح لتختفي ـ وهو ما لم يسمح لها باشتراك جذري وفِعْلي داخل الدراما ـ فإن المسارح الخاصة تمسكت بالجانب الهازىء والمضحك في شخصيته. على اعتبار أنه مادة للسخرية ليس إلا.

ومع كل ما تقدم، فإن درامات الفلاحين قد كسبت جمهوراً عريضاً.

وأصبح الإمتداد الجماهيري يشمل بعض الطبقات العاملة، وجزءاً من الطبقة الوسطى، إلى جانب بقية الطبقات المشاهدة للمسرح ومن بينها طبقة المثقفين.

وبدخول (سعد الدين وهبه) عالم درامات الفلاحين تطرأ إضافات جديدة على هذه الدرامات. فقد جعل الحقل الزراعي والقرية هما مادة دراماته. وعالج مشكلات السواد الأعظم من شعب مصر. كما استطاع تقديم نموذج (الفلاح المصري الحقيقي لحماً ودماً)، الذي لا يُقدم نفسه فقط، لكنه يقدم طبقة عريضة هي طبقة الفلاحين.

وأظهرت دراماته شخصيات من واقع الريف المصري، لم يكن لها وجود على المسرح قبل ذلك. فعرفنا حلاّق الصحة، وتاجر الحبوب، والمدرس الالزامي، ومفتش الصحة، إلى جانب شخصيات فلاحية أخرى.

ووجود هذه الشخصيات مجتمعة إلى جانب بعضها البعض في الدراما، قد صور العلاقات الريفية الحقيقية عارية دونما تزييف.

إن مسرحيات (سعد الدين وهبه) لم تحقق ما كان يجب أن تحققه درامات الفلاحين في أهدافها. ونحن لا نستطيع لذلك أن نضعها مع الدرامات الفلاحية التي اقتربت كثيراً من درامات الواقعية الاشتراكية، لتأكيد الدور الذي تلعبه طبقة الفلاحين في حياة الدول الاشتراكية. ويعود ذلك إلى أنها قد ربطت نفسها بفترة زمنية معينة قيّدتها عن بلوغ غايتها.

وهو ما نصل معه إلى الاستنتاجات التالية:

١ - الدرامات الفلاحية كانت قليلة بالنسبة لِكَمْ الانتاج المسرحي. أي أنّ المحاولات الدرامية لابراز حياة الفلاح وبيئته وقريته، كانت لا تتكافأ مع الجهد المبذول، ومع المكاسب التي حققتها الثورة لهذه الطبقة.

٢ ـ اختفاء واقع العصر في هذه الدرامات. وهو ما حجب مشاكل فلاحية معاصرة من أن تصعد إلى السطـح. (مشـاكـل الجمعيـات التعـاونيـة الزراعية، مشاكل ميكنة الريف...).

٣ ـ كانت القوانين الحكومية والإصلاحات في القرية تسيران باندفاع أسرع مما كانت تسير به الدراما.

الباب الثامن
محاولات في مسرح الأطفال

افتقد مسرح الأطفال والشباب الخطة العلمية. ولم تُحدد مهمته تحديداً واضحاً يُعينه على قضاء أغراضه الثقافية. فقد قام المسرح عام ١٩٦٤م وانتهى عام ١٩٦٦م. دون معرفة للهدف الذي قام أو أُنشيء من أجله.

وأصبح وجوده على هذه الصورة يعتمد على فكرة إحياء المناسبات. وهو ما يتضح في إنتاجه خلال العامين الذي انحصر فيهما انتاجه الفني وعمره القصير.

وهو الأمر الذي أدّى إلى أن تُصبح عروضه أداة دعائية، وأسلمه ذلك إلى عجز عن التفرغ لفهم فن الطفل أو فن الشباب. والبحث عما ينقصهم في الحياة. لمعالجة مشاكلهم في المجتمع المصري.

وقد اتسمت درامات هذا المسرح باستعمال ألفاظ كبيرة ضخمة، بدلاً من استعمال الموقف الدرامي السيكلوجي. كما أنها - كدرامات - لم تحسب علمياً عقلية الطفل المشاهد.

كما أهمل المسرح استلهام الحكايات التي تمتلىء بها قصص البطولات العربية ومعجزات التاريخ العربي. فأضاع على نفسه تقديم النموذج البطولي للشاب العربي القومي. في حين لجأ إلى المترجمات التي لم تُعبّر إلا عن بيئة خاصة، كانت أبعد ما تكون عن لون وطعم البيئة المصرية. فقدّم سلوكاً لشباب أجنبي لا يتفق ولا يتوافق مع تربية الشباب المصري. وفقد المسرح بذلك فكرة بناء الشباب وتطويره.. أحد الأساسات الهامة في مسرح الأطفال

والشباب. ويصل بنا إلى هذا الحكم، أن محاولات مسرح الأطفال في السنتين اللتين عمل فيهما (١٩٦٤م - ١٩٦٦م) لم تقترب من روح العصر التي ولدت. فيه. باستثناء دراما (عم نعناع). وهو ما يُثبت انفصالاً عريضاً وهُوة واسعة المدى بين ما قدّمه المسرح الدرامي العام وبين ما عرضه مسرح الأطفال. مع اعتبارنا للفروق بينهما ومهمات ووظائف كل منهما.

الباب التاسع

الدرامات التاريخية

بدأت موجة الدرامات التاريخية عام ١٩٥٦م بدراما (ايزيس). وأغلب الدرامات التاريخية كُتبت بين سنتي ١٩٦٣م، ١٩٦٤م، وفي فترة متقاربة.

وبينما يتمسك (توفيق الحكيم) في (ايزيس) بالأسطورة الفرعونية التي عالجها. نجد زميليه (ألفريد فرج، عبد الرحمن الشرقاوي) في دراماتهم (حلاق بغداد، سليمان الحلبي، الفتى مهران)، يحاولان التخلص من التاريخ البحت، ليجعلا من دراماتها مشجباً يعلقون عليه هموم عصرهم.

لقد كانت الفترة التي تعيشها مصر وقت ميلاد هذه الدرامات سبباً في ظهور تيار الدرامات التاريخية الثورية. التي كانت تحاول أن تقول شيئاً لم يكن من السهل النطق به في صراحة أو مباشرة. إلى جانب ما قدمته من محاولات لتصحيح شعارات كاذبة كانت تنطلق في رحلة وهم للناس والجماهير وقتها. وكانت الدرامات التاريخية بمثابة صرخات التنبيه ضد هذه الشعارات.

ولقد أثبتت الدرامات التاريخية دور الشعب المصري المقصود في هذه الدرامات. كما تميّزت بأنها أفسحت المجال للشعب بأن يظهر داخلها، وله كيان هام، في نسبة تختلف في كل درامة عن أخرى. وهو ما يعني تجسيد الموقف الشعبي. وقد كشف ذلك عن الدور الجاد الذي تلعبه القُوى الشعبية في هذه الدرامات، وذلك باحتلالها مكاناً له تأثيره وشرعيته على الأحداث. وهو دور إنساني لا نجد له مثيلاً لدور الشعب في درامات أخرى.

وقد ساعد هذا التصور على مولد البطل الشعبي الجديد الذي يحمل تعاليم المؤلف المسرحي طوال الأحداث، بحكم موقعه الهام، ليسير بها إلى النهاية في خط تصاعدي.

المحتويات

صفحة

المقدمة ٥

الباب الأول

موقف الدراما المصرية وقت انبثاق الثورة ٩

هوامش ومراجع الباب الأول ٣٠

الباب الثاني

استمرار الدرامات الوطنية ٣٣

هوامش ومراجع الباب الثاني ١٠٤

الباب الثالث

إنبثاق بذور الدراما الاشتراكية ١١١

الكوميديا الساتيرية الأولى ١٤٠

الطور الثاني ١٥٨

الفنتازيا الاشتراكية ١٨٢

هوامش ومراجع الباب الثالث ١٩٦

الباب الرابع

« فكرة السلام » من بعض الدرامات ٢٠١

درامتان من التاريخ ٢٠٦
دراما سقوط فرعون ٢٠٦
دراما السلطان الحائر ٢٠٨
دراما لم تمثَّل ٢١٢
دراما القنبلة الثالثة ٢١٤
هوامش ومراجع الباب الرابع ٢١٨

الباب الخامس

المسرح الخاص (الأهلي)

- الدرامات البرجوازية المبكّرة
فترة اعداد الروايات للمسرح ٢١٩
جهود فرقة المسرح الحر ٢٢١
الفرق الأهلية الأخرى ٢٥٨
هوامش ومراجع الباب الخامس ٢٦٣

الباب السادس

الدرامات الاجتماعية

دراما الفكر ٢٦٥
الدرامات الاجتماعية ٢٧٢
درامات نعمان عاشور الاجتماعية ٢٧٩
درامات الفكر ٢٩٦
درامات الفكر الغاضبة (الساخطة) ٣٠٢
درامات أخرى ٣٠٧

هوامش ومراجع الباب السادس ٣١٧

الباب السابع

درامات العمال والفلاحين ٣١٩
درامات الفلاحين ٣٢٨
الطور المبكّر ٣٣٢
محاولات سعد الدين وهبه ٣٤١
دراما العمال ٣٦١
هوامش ومراجع الباب السابع ٣٦٩

الباب الثامن

محاولات في مسرح الأطفال ٣٧٣
العرض الأول ٣٧٩
المفاجأة السعيدة ٣٨٦
هوامش ومراجع الباب الثامن ٣٩٢

الباب التاسع

الدرامات التاريخية موقف الشعب ٣٩٣
موقف الشعب ٤٠١
هوامش ومراجع الباب التاسع ٤٢٤

الباب العاشر

مشكلات نمو الدراما الاشتراكية ٤٢٧
أدب الجنس ٤٣٢

هوامش ومراجع الباب العاشر ٤٣٧
الحصيلة ٤٣٩
الباب الأول
موقف الدراما المصرية وقت انبثاق الثورة ٤٤١
الباب الثاني
استمرار الدرامات الوطنية ٤٤٢
الباب الثالث
انبثاق بذور الدراما الاشتراكية ٤٤٥
الباب الرابع
فكرة السلام في بعض الدرامات ٤٤٨
الباب الخامس
المسرح الخاص (الأهلية) ٤٤٩
الباب السادس
الدرامات الاجتماعية ٤٥١
الباب السابع
درامات العمال والفلاحين ٤٥٤
الباب الثامن
محاولات في مسرح الأطفال ٤٥٧
الباب التاسع
الدرامات التاريخية ٤٥٩

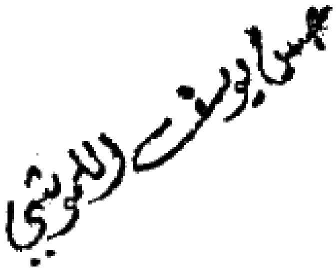
محمد يوسف النجروشي

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem